La parola intermediale: un itinerario pugliese

(Cavallino 25, 26 Maggio 2017)

a cura di
Francesco Aprile e Cristiano Caggiula

2017

CITTÀ DI CAVALLINO
BIBLIOTECA COMUNALE “G. RIZZO”
-3-

La parola intermediale: un itinerario pugliese

La rivista di critica e linguaggi di ricerca www.utsanga.it, nata nel settembre 2014 con intenti a carattere storico-critico in quegli ambiti che vedono l'ibridazione, dal secondo Novecento ad oggi, della parola letteraria con i mass-media e le aree extra-letterarie in genere, propone, in collaborazione con la Biblioteca Gino Rizzo di Cavallino, attraverso una due giorni di incontri, la tavola rotonda dal titolo "La parola intermediale: un itinerario pugliese". Scopo dell'iniziativa è tracciare un resoconto delle esperienze pugliesi che hanno avuto modo di muoversi, dagli anni '60 ad oggi, negli ambiti di quei linguaggi liminali, ibridi, di derivazione poetica. Dalla poesia concreta alla poesia visiva, dalla mail art alla parola performativa, dalle scritture manuali all'asemic writing, dalla net.poetry al glitch: il contributo pugliese alle ricerche intermediali.

Nei giorni 25 e 26 maggio, dalle ore 18:00 presso la Biblioteca Gino Rizzo, a Cavallino (Le) in via Amendola, le ricerche promosse dalla rivista www.utsanga.it incontrano l'impegno, la cura e la promozione che la Biblioteca Gino Rizzo dimostra da tempo in ambito culturale. Nasce un incontro che intreccia l'azione volitiva dell'impegno sul territorio alle ricerche a carattere storico-critico su quei linguaggi che del territorio pugliese sono traccia nel mondo.

L'iniziativa, ideata e curata dalla rivista Utsanga.it, è prodotta e promossa dalla Biblioteca Gino Rizzo di Cavallino e rientra all'interno delle attività della stessa per il Maggio dei libri 2017.

LA PAROLA INTERMEDIALE: LINEAMENTI DI UN ITINERARIO PUGLIESE

FRANCESCO APRILE

Il fenomeno della poesia visiva ha radici storiche ampiamente affrontante dalla critica ed ha vissuto una diffusione capillare fin dalle primissime manifestazioni. Occorre qui delineare in maniera sintetica un ventaglio di tracce disseminate lungo la penisola italiana verso la metà del ’900 per poter introdurre gli ulteriori sviluppi che i fenomeni intermediali, intraverbali, poetico-visivi (o verbo-voco-visivi) hanno riscontrato a partire dagli anni ’60 in Puglia. Snodo dal quale partire è l’esperienza della poesia visuale di Carlo Belloli. È proprio ad opera di Belloli che compare la definizione di “poesia visuale”, sebbene, nell’ottica di quanto avvenuto di lì a poco nel panorama internazionale, sia più corretto fare riferimento all’opera del poeta milanese con l’espressione di “poesia concreta”. Quelle di Belloli sono composizioni minime, strutturate sulla iterazione di una sola parola, la quale viene liberata e destinata al vuoto della pagina estremizzando l’esperienza dell’ultimo Mallarmé. Dunque la parola, isolata, rimossa dall’immaginario sociale della frase, è destinata all’abisso, al volo, desemantizzata, ma allo stesso tempo restituita alla cosa nella sua significazione e nella concretezza della sua raffigurazione, ma anche polisemica, laddove l’isolamento la colloca, idealmente, nella plurivocità delle accezioni della parola stessa. Fra il ’43 e il ‘44 realizza le sue prime poesie concrete, in anticipo di dieci anni sul gruppo brasiliano dei «Noigandres» che nel ’52/53 attesterà la definizione di poesia concreta. Nel ’51 Belloli esporrà in Brasile, di lì a poco nasceranno i «Noigandres» (Augusto de

Campos, Haroldo de Campos e Decio Pignatari ecc.) e nel ’53 Eugen Gomringer pubblicherà *konstellationen constellations constelaciones*. Lo svizzero Gomringer e i brasiliani «Noigandres» ricorreranno spesso all’utilizzo delle parole e degli schemi compositivi attuati in precedenza da Belloli. Dall’ideale di purezza della forma dei parnassiani nella seconda metà dell’Ottocento alle esperienze del modernismo europeo fino al «Creazionismo» di Vicente Huidobro, la parola poetica giunge al concretismo secondo un percorso parallelo a quello dell’isolamento dell’attore sociale nel mondo. Il nuovo concetto di soggetto, in via di definizione, si ripercuote sul lavoro poetico che vira verso tragitti di depoeticizzazione e parcellizzazione del linguaggio che aprono a performatività della parola, fuoriuscita del testo dal libro, iterazioni ossessive, nuove forme di oralità, selvagge commistioni di linguaggi. La performatività della parola, già in essere nelle avanguardie storiche, subisce un ulteriore passo in avanti con la parola che si offre malleabile come non mai attraverso la parcellizzazione estrema alla quale è sottoposta con la poesia concreta. Le “poesie murali” di Belloli, edite nel ‘44, tracciano un solco profondo con quanto avvenuto in precedenza aprendo a nuovi scenari. Verso la fine degli anni ’40 il fattore gestuale entra con forza nelle ricerche poetiche caratterizzando tutti gli anni ’50. Verso la fine degli anni ’50 nascono le prime esperienze che saranno poi dette di poesia visiva. Genova e Napoli saranno i primi centri propulsori delle nuove ricerche. A Genova, nel ’50, nasce il circolo culturale «Il Portico», poi teatro di quella che è considerata la prima mostra di poesia visiva italiana, realizzata da Luigi Tola con il titolo di «Poesie murali». Sempre Tola fonda, nel ’58, il «Gruppo Studio» grazie al quale nasceranno le riviste «Marcatré» (1963) e «Trerosso» (1965). Ancora a Genova, nel ’59, Martino e Anna Oberto con Gabriele Stocchi fondano la rivista «Ana Eccetera», attorno

alla quale andranno a raccogliersi le esperienze di Vincenzo Accame e Ugo Carrega. A Napoli è attorno alla figura di Luca (Luigi Castellano) che prende avvio una fervida stagione di ricerca. Proprio Castellano fonda nel ’59 la rivista «Documento Sud» nella quale trovano spazio le esperienze di Mario Diacono, Stelio Maria Martini e Luciano Caruso. Dal ’63 al ’67 Napoli sarà teatro delle operazioni e ricerche condotte sulle pagine della rivista «Linea Sud» diretta da Luigi Castellano, con redattori Stelio M. Martini, Luciano Caruso, Enrico Bugli, Mario Persico. Nel ’62 Lamberto Pignotti conia la definizione di “poesia tecnologica”, l’anno successivo nasce a Firenze il «Gruppo 70» (Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Giuseppe Chiari, Luciano Ori). Sono dello stesso periodo, 1963, le prime esperienze poetico-visive di Sarenco. Adriano Spatola, con il fratello Maurizio, fondava a Torino, nel 1968, le Edizioni Geiger. In questo clima di pratiche intermediali, performative, lo scenario politico-sociale è assunto come bersaglio privilegiato secondo un tracciato che vede la poesia visiva come linguaggio dialetticamente critico nei confronti del contesto storico.

A tutto questo non è estraneo lo scenario pugliese. Negli anni ’60 a Taranto nascono diverse gallerie d’arte e altre se ne aggiungeranno nei primissimi anni ’70. È Michele Perfetti, di Bitonto, fra i primi ad aderire al «Gruppo 70», capostipite della poesia visiva pugliese, l’animatore infaticabile a Taranto del «Circolo Italsider» (1963), prima, e, poi, con una importante presenza nelle attività della «Punto Zero» (1973) fondata da Vittorio Del Piano. Ancora Michele Perfetti è protagonista nell’organizzazione della mostra di poesia visiva, a Taranto presso la Libreria Magna Grecia, del 1965. Qui verranno esposte pagine tratte dalla serie di volumi «Poesia visiva» curati da Lamberto Pignotti, su invito di Adriano Spatola, nello stesso anno per l’editore Sampietro di Bologna, all’interno

della collana «Il Dissenso». L'antologia «Poesia visiva» uscirà in quattro volumi. A coadiuvare Michele Perfetti nell'organizzazione della mostra è Donatella Sampietro, dell'omonima casa editrice. Il lavoro di diffusione e informazione, in Puglia, riguardo le sperimentazioni della poesia visiva si deve in un primo momento a Perfetti, coinvolto in tali pratiche dai primi anni '60. Teatro della prima diffusione della poesia visiva in Puglia è dunque la provincia di Taranto. Dopo la mostra del 1965, nel 1968 a Massafra (Ta), Perfetti e Gianni Jacovelli danno vita ad una mostra antologica, la prima in Puglia, intitolata «Comunicazioni Visive. Rassegna di poesia», con la partecipazione di Bonito Oliva, Emilio Isgrò, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Giovanni Nazzaro, Luciano Ori, lo stesso Michele Perfetti, Lamberto Pignotti, Antonino Russo, Franco Vaccari. Sempre nel '68, la stessa mostra, si svolse anche a Taranto presso il «Circolo Italsider», ma con titolo diverso: «La poesia nella civiltà delle macchine». Nel 1967 Michelle Perfetti teneva presso il «Circolo Italsider» di Taranto la sua prima personale e dava alle stampe il volume *...000+1*, poi inserito nella sezione «Il libro come luogo di ricerca» nell'edizione XXXVI della Biennale di Venezia. Nel giugno del 1968, Perfetti e Gianni Jacovelli pubblicavano *Out. Repertorio di poesia sperimentale*. Lo scenario pugliese si mostrava ricettivo rispetto agli stimoli nazionali e internazionali. A Massafra le presenze di Gianni Jacovelli con lo storico Cosimo Damiano Fonseca, il pittore Nicola Andreace, i critici Franco Sossi e Pietro Marino, assieme a Michele Perfetti, hanno rappresentato un tentativo di indagine sui fenomeni contemporanei dell'arte e della scrittura. Dalla mostra «Forme spazio strutture» (1967), riguardante l'arte programmata, alle successive iniziative come «Co/incidenze» (1969), Massafra, insieme a Taranto, si mostrava centro attento alla contemporaneità. Il 29 giugno del

’68, durante una manifestazione organizzata dalla Pro Loco di Massafra presso il Circolo Cittadino “Niccolò Andria” «alcuni poeti, critici e scrittori si cimentarono nella declamazione delle poesie di Bonito Oliva, Coppini, Giuliani, La Rocca, Marcucci, Nazzaro, Miccini, Ori, Perfetti, Pagliarani, Pignotti, Russo, Sanguineti, Scalise, Spatola, Toti e Vaccari»[1] tratte da *Out*. Nel 1969, ancora presso il «Circolo Italsider», Michele Perfetti teneva una nuova personale inaugurata da una «conferenza-spettacolo di Eugenio Miccini sul tema *Dal Futurismo alla poesia visiva*. Sempre nello stesso anno, Perfetti pubblicò per i tipi del Circolo Italsider, il libro di poesie *Frammenti Quotidiani*»[2], mentre nel 1971 dava alle stampe *Plastic City*, romanzo visivo, edito a Taranto da O.M.I. (Operativo metodologie interdisciplinari), seguito, nel 1973, da *Oggi jet* che anticipava il definitivo trasferimento di Perfetti a Ferrara, avvenuto nello stesso anno. Nel 1971, Eugenio Miccini «organizzò l’operazione *Dekult Theater*, coinvolgendo Michele Perfetti, Vittorio Del Piano, Alfredo Giusto, Nicola Andreace, Giuseppe Delle Foglie e Rino Di Coste in una serie pluriarticolata di eventi estetici svolti simultaneamente in diverse parti del mondo, collegate, in diretta col Centro Tèchne»[3]. Sono anni, questi, in cui è forte lo sviluppo della videoarte; Vittorio Del Piano, sul finire degli anni ’60, fonda a Taranto il «Gruppo Videoartesperimentale» presentato durante «I video-tape su grande schermo» a cura di Fulvio Salvadori, Biennale di Venezia, mentre nel 1968, su una spiaggia pugliese, Luca Maria Patella registra una performance di Pino Pascali facente parte del progetto concettuale «SKMP2» al cui

---

[1] BASILE A., *Michele Perfetti e la poesia visiva sulle rive dello Ionio e... oltre*, in «Cenacolo. Studi storici tarantini», Manduria, Mandese Editore, 2015, pp. 110, 111.
[2] *Ibidem*, p. 115.
[3] *Ibidem*, p. 116.

interno erano presentati una serie di video dedicati ognuno ad un diverso artista della galleria l’Attico di Fabio Sargentini, Roma. Gli artisti coinvolti erano Jannis Kounellis (K), Eliseo Mattiacci (M), Luca Patella con Rosa Foschi (P) e Pino Pascali (P). La “S” iniziale del titolo era data da Sargentini. La “nascita” di Pascali nella performance ripresa da Patella, ovvero il suo venir fuori dalla terra e dal mare, il suo nascere, dunque, evidenziava gli stretti rapporti corporali con la terra (similmente all’esperienza poverista dell’artista), ma attraverso l’esposizione del corpo e il senso di dolore, di sacrificio che se ne ricava, appariva in contatto col *primitivismo pasoliniano*[4]. Il senso di dolore, di sacrificio che emerge, inquadra un percorso delle ricerche intermediali pugliesi che si delinea in parallelo alle istanze nazionali, e oltre, di area poverista e/o pasoliniana, ma è anche il grado utopico delle proposte a conferire all’uso di determinate grammatiche contemporanee una condizione simultaneamente sbilanciata in avanti e in dialogo con il passato. Si pensi ai motivi utopici inseguiti da Vittorio Del Piano sin dagli anni ’60, poi formalizzati nell’ipotesi di una città ideale[5], i quali trasudavano elementi di idealità premoderna di area mooriana senza rinunciare, però, ad una messa in crisi e rinnovamento delle coordinate urbane a lui contemporanee, oppure al lavoro avviato da Franco Gelli negli anni ’70 sui segni della Grotta dei Cervi (Porto Badisco) e le Veneri di Parabita o, ancora, la lingua sconvolta fra identità

---

[4] CAMINATI L., *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Castelvetro Piacentino, Postmedia, 2010, p. 22.

[5] Nel 1979, Del Piano, stimolato da alcune riflessioni di Pierre Restany, fonda a Milano, nella hall dell’Hotel Manzoni, «La città dell’arte-pura di mediterranea» luogo utopico incentrato su concetti di vita intesa in termini di visione estetica che è al contempo etica e superamento, per mezzo dell’arte, delle strutture sociali al fine di piegarle ad una vita e progettazione dello spazio propriamente umani.

culturale, dialetto e lingua massmediale nell'opera poetica di Raffaele Nigro[6]. Intanto, all'acuirsi della crisi fra cittadini, operai e mondo del lavoro, Taranto conoscerà un primo forte momento di rottura verso l'allora Italsider. Nel frattempo le numerose gallerie d'arte sorte in città diventano punto d'incontro non solo per artisti, veicolando dibattiti e scambi di idee che dal mondo dell'arte si spostano verso una dimensione politica, sociale. La dimensione politica con la quale Miccini, Pignotti, Perfetti e Sarenco caratterizzano la poesia visiva, allontanandola dalla connotazione di "poesia visuale" precedentemente intuita da Carlo Belloli, trova progettualità e tensioni univoche fra artisti e mondo del lavoro a Taranto. L'alto tasso di morti sul lavoro, il grado di sfruttamento degli operai e l'inquinamento sono tutte componenti che fanno alzare il tono della polemica e l'arte, nelle sue frange più estreme per consapevolezza e sperimentazione, diventa veicolo privilegiato della protesta politica e sociale. Nell'ultima domenica del gennaio 1971 Taranto è teatro della manifestazione «Taranto per una industrializzazione umana», che vede la partecipazione di alcuni operatori estetici dell'area pugliese. Vittorio Del Piano, coadiuvato da Michele Perfetti, scrive su un lenzuolo bianco *Taranto fa l'amore a sennn$o unico* – dove la parola Taranto, disposta su dei cartoni in forma di croce, allude al "sacrificio e alla compravendita della città ($)" riporta Gianluca Marinelli – poi raccolti tutti i materiali della performance in un fagotto, brucia il tutto davanti al monumento dei Caduti, scrivendo per terra con una bomboletta spray: "Qui è l'olocausto"[7]. Sandro Greco e Corrado Lorenzo ostruiscono, con un gran numero di copertoni d'auto, l'incrocio fra via D'Aquino e via Giovinazzo per poi lanciare circa 500 boccette

---

[6] NIGRO R., *Giocodoca*, Fasano, Nunzio Schena Editore, 1981

[7] MARINELLI G., *Taranto per una industrializzazione umana*, in «Ribalta» n. 32, aprile-maggio 2007, p. 54.

sigillate le cui etichette recavano per iscritto il contenuto delle stesse: “acqua dello jonio non inquinata”, “terreno agrario purissimo del Salento”, “aria pura non contaminata dallo smog”. A conferma dell’andamento che nella città jonica era ormai stabile già dagli anni ’60, fra il ’71 e il ’73 sono diversi i centri culturali e le gallerie di nuova formazione ad animare il dibattito politico-sociale attraverso le dinamiche artistiche contemporanee: 1971 – «Ionia»; 1972 – «A&A», «Raffaello», «Quercia»; 1973 – «Punto Zero», «Il Capitello», «La Saletta». Nel 1973 Vittorio Del Piano crea il «Punto Zero. Centro di documentazione sull’arte contemporanea»[8], poi cooperativa presieduta da Filippo Di Lorenzo. Se nella prima fase, quella degli anni ’60, aveva avuto un ruolo cardine lo scenario tarantino, il quale si era posto come alfiere delle nuove sperimentazioni poetiche pugliesi, è intorno alla fine degli anni ’60, ma soprattutto agli inizi dei ’70, che a Lecce, e nel Salento in genere, nascono una serie di iniziative votate all’esplorazione di questi nuovi territori. A Novoli, in provincia di Lecce, Enzo Miglietta, dopo una breve parentesi nella poesia lineare, inizia ad interessarsi alla poesia visiva, alla qualità visuale della scrittura, anche in seguito al ruolo di diffusione di tali esperienze che Taranto, nella figura di Michele Perfetti, aveva avuto. Così nel 1971 fonda a Novoli il «Laboratorio di Poesia» (LPN), dove, a partire dal 1980, e fino al 1984, con

---

[8] Numerosi gli artisti e autori coinvolti nelle attività della Cooperativa, fra questi: Rafael Alberti, Pierre Restany, Guido Le Noci, Peter Nichols, Carlo Ripa di Meana, Giacomo Mancini, Aldo De Jaco, Mario Penelope, Carlo Bo, Pietro Nenni, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Sandro Pertini, Eugenio Miccini, Edgardo Abbozzo, Paolo Grassi, Gianni Jacovelli, Giorgio Bassani, Ettore De Marco, Filiberto Menna, Omar Calabrese, Oreste Amato, Rino Di Coste, Adriano Spatola, Bruno Caruso, Alessandro Quasimodo, Massimo Grillandi, Rina Durante, Giovanni Dilonardo, Umberto Eco, Michele Achilli, Titino Lenoci, Jacques Lepage, Lamberto Pignotti, Giuseppe Squarzina, Arnaldo Picchi, Nanni Loy, Cesare Zavattini ecc.

l'apertura della sezione "Informazione e incontri" organizza e cura una serie di mostre di autori nazionali e internazionali, inaugurate con l'esposizione di opere di Ugo Carrega a cui seguiranno, fra gli altri, Miccini, Accame, Pignotti, Caruso, Spatola, Lora Totino, Finotti, Xerra, Fontana, Minarelli, Giacomucci, Pasca, Rollo, Centro Gramma, Intergruppo siciliano, Mogul, MacLennan, Lagalla[9], Liuzzi[10]. Fra il 1967/68 si tenne a Lecce, presso la galleria 3/A in Piazza Ricciardi, la mostra «Ipotesi linguistiche intersoggettive» al cui interno si presentavano pop art, musica programmata, poesia concreta.

> La manifestazione, prima di giungere a Lecce, era già stata ospitata a Firenze ed a Bologna. Dopo Lecce doveva toccare Livorno, Napoli, Sansepolcro e Torino. [...] Facevano parte della rassegna operatori fra i maggiori italiani e stranieri ed alcuni locali che propugnavano già una loro ipotesi di avanguardia. Vi era rappresentata la Pop Art, le Strutture, la Musica programmata (con calcolatori

---

[9] Vicenzo Lagalla (Squinzano, Le) impegnato in quegli anni a coniugare la dimensione verbo-visiva e fotografia, proponendo un'indagine sul patrimonio storico-rupestre riletto in un dialogo serrato con la parola e la sua qualità visiva.

[10] Oronzo Liuzzi (Fasano, Br) oltre ad esporre nel 1980 presso il «Laboratorio di Poesia» di Enzo Miglietta, a Novoli (Le), realizzerà, in occasione di tale mostra, una performance che lo vedrà coinvolto nel lancio in mare di alcune bottigliette, circa trenta, contenenti suoi testi poetici, oltre al suo indirizzo in caso di ritrovamento di una delle bottigliette e di un conseguente e possibile interesse nel rispondere all'autore. La stessa performance sarà poi ripetuta in altre occasioni. Le operazioni performative di Liuzzi, fin dalle prime esperienze degli anni '70, appaiono incentrate non tanto sulla nozione di spazio, ma sulla disseminazione dell'azione all'interno dello spazio, sulla dispersione del processo nella costruzione di relazioni attorno all'opera e ai partecipanti/fruitori. Non il "comportamento", ma l'esperienza "aumentata" della conoscenza.

> elettronici), i cui testi grafici erano di un notevole interesse, in un contesto, molto simile alla poesia visiva o del grafismo (mai prima di allora in una mostra a Lecce). Vi era anche la vera e propria poesia concreta[11].

Nei primi anni ’60 tre pittori – Giovanni Corallo, Salvatore Fanciano, Bruno Leo – danno vita al «Prisma Gruppo 64»[12] fino a quando nel ’71, con la collaborazione di Eugenio Miccini e del suo Centro Tèchne, fondano la rivista di poesia visiva “Gramma”, la quale ricalcava la rivista “Tèchne” di Miccini, nello stile e nei contenuti. L’esperienza della rivista “Gramma” si sarebbe esaurita di lì a poco, nel 1972. Negli ultimi numeri della stessa, si registra la partecipazione di Francesco Pasca. Proveniente dalla pittura, Pasca, originario della provincia di Lecce, nel 1968 arriva, da studente universitario, a Firenze dove frequenta il Centro di Eugenio Miccini, in quegli anni punto nevralgico delle sperimentazioni artistico-letterarie. La sua presenza negli ultimi due numeri della rivista «Gramma» è cementificata dal rapporto con i tre fondatori. È unendosi a loro, dopo la cessazione delle attività della rivista, mantenendo il nome della stessa, che prendono il via le attività del “Gruppo Gramma”, nato in seguito alla mostra «Verifica 76» curata da Toti Carpentieri. Proprio Carpentieri afferma che «Gramma, in realtà, è un gruppo che parte da lontano, anche se poi, forse, di vero e proprio gruppo non si tratta»[13], infatti la componente “gruppale” riflette in sostanza lo spirito del tempo, ma Fanciano, Corallo, Leo, Pasca

---

[11] BALSEBRE V., *Materiali per una storia dell'avanguardia nel Salento fino al 1970*, in «Sallentum. Rivista quadrimestrale di cultura e civiltà salentina», n. 10, sett.-dic. 1981, Galatina, Editrice Salentina, 1981, p. 98.

[12] Poi presentato nel 1965 con una mostra presso la Galleria Maccagnani di Lecce. Del gruppo faceva parte, in quell'occasione, anche Toti Carpentieri prima del definitivo passaggio alla critica.

[13] CARPENTIERI T., *Gramma*, Galatina, Edizioni de Il gallo indico, 1983.

e Piano operano, in assenza di manifesti programmatici e idee comuni, singolarmente sotto la stessa sigla, sviluppando ognuno il proprio percorso in autonomia. Di attività di gruppo, si registra, per “Gramma”, la partecipazione a mostre e rassegne, già avviata dal 1971, prima della chiusura della rivista, con la partecipazione al «MAF-Manifestazioni artistiche fiorentine». Nel 1976 il capoluogo salentino è interessato dalla nascita di un nuovo gruppo. È il 19 marzo del 1976 quando Francesco Saverio Dòdaro fonda il movimento di “Arte Genetica” con sede a Lecce, Genova e Toronto, con il quale rintraccia l’origine del linguaggio, di ogni linguaggio umano, nel battito materno ascoltato in età fetale, per cui ogni linguaggio è connotato da un ritmo, considerando l’arte come linguaggio del lutto per la separazione del soggetto dal complemento materno, e innestando la cifra esistenziale nella tensione all’unità duale contrapposta al *regressus ad uterum*. Due le testate del movimento: «Ghen» (1977, 1978, 1979), giornale modulare con sede a Lecce, e «Ghen Res Extensa Ligu» (1981-85), diretto a Genova da Rolando Mignani. Movimento che si colloca nel filone delle anti-estetiche, il movimento Genetico, spesso indicato con la sigla «Ghen», presenta un impianto teorico primario rappresentato dai manifesti programmatici estesi da Dòdaro e una serie di testi e opere e manifesti redatti dagli altri autori. Caratteristica delle attività del gruppo è quella di spaziare nella miriade di linguaggi sperimentali praticati in quegli anni sempre attraverso l’applicazione dei criteri teorici centrali sopracitati, spaziando dalla scrittura alla poesia visiva, dall’architettura alle installazioni, dalle esperienze sonoro-performative alle attività teoriche, di documentazione e catalogazione. Aderirono o ruotarono attorno alle attività ed alle riviste del movimento autori nazionali e internazionali, fra questi Franco Gelli, Ilderosa Laudisa, Klaus Groh, Fernando Miglietta, Enzo

Miglietta, Eugenio Miccini, Rolando Mignani, Bruno Munari, Giorgio Bàrberi Squarotti, CEAC- Centre for Experimental Art and Communication (Toronto) ecc. Fra il 1976 e il 1977, su idea di Dòdaro e con comitato di coordinamento formato dallo stesso con Ilderosa Laudisa, Corrado Lorenzo, Toti Carpentieri, Enzo Miglietta, Walter Vergallo, Carlo Albero Augieri, veniva lanciato il progetto "Operatori culturali contemporanei in Puglia. Archivio storico-divulgativo", poi arenatosi nelle fanghiglie del contesto salentino, che si sviluppava nella produzione di schede formato A5 per la catalogazione delle esperienze pugliesi. Sempre Dòdaro, fra il 1977 e il 1978, crea ed anima il centro di ricerca "1.4.7.8." (strutturato, nel nome, sulle coordinate della Classificazione Decimale Dewey, ad indicare i percorsi di ricerca: filosofia, linguistica, arte, letteratura), ospitato dalla Libreria Adriatica di Lecce, con il quale coinvolgerà numerosi operatori del territorio (docenti universitari, il gruppo "Gramma", il "Centro ricerche estetiche" fondato a Novoli da Sandro Greco e Corrado Lorenzo, il gruppo "Oistros" di Rina Durante e Gino Santoro, gli autori del gruppo di "Arte Genetica" da lui fondato ecc). Ad arricchire il ventaglio di proposte che hanno animato il Salento in quegli anni, si registra la mostra «Dentro/Fuori luogo»[14], ideata e curata dal gruppo «Intra per la pratica e la comunicazione dell'arte» fondato a Casarano (Le) da Nicola Sansò e Natalino Tondo, svoltasi nel 1980 presso Palazzo D'Elia (Casarano) e che ha avuto il merito di radunare in provincia di Lecce tutta una serie di operatori pugliesi operanti sui versanti della sperimentazione.

A Bari, nell'ottobre del 1970, Umberto Baldassarre, Mimmo Conenna, Sergio Da Molin, Franca Maranò, Michele De

---

[14] INTRA (a cura di), *Dentro/Fuori luogo* (Casarano, Palazzo D'Elia, febbraio-luglio 1980), Galatina, Editrice Salentina, 1980.

Palma, Vitantonio Russo, annunciavano l’apertura della galleria «Centrosei» a ridosso del teatro Petruzzelli. L’avventura del gruppo durò fino al 1975, anno dello scioglimento, con la direzione della galleria che veniva assunta da Nicola De Benedictis, marito di Franca Maranò, con la quale, di fatto, gestì le attività del centro fino al 1991. La stagione del «Centrosei» si inseriva nel nucleo del neoavanguardismo muovendosi tra le frastagliate esperienze di una stagione ricca di fermenti, ospitando a Bari esperienze che andavano dall’arte povera alla pop art, dall’informale allo strutturalismo, e poi ancora narrative art, poesia visiva, performance ecc. Il «Centrosei», sottotitolato con “Arte contemporanea-Nuove situazioni”, muovendosi in questi territori dello sconfinamento delle pratiche, laddove un linguaggio sconfina negli ambiti di altre forme aprendo a commistioni e nuove “situazioni”, fu promotore della poesia visiva e delle ricerche intermediali a Bari. Nel gennaio del 1972, la mostra «Poesia visiva» vedeva protagonisti, a Bari, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Michele Perfetti e Sarenco, quattro fra i pionieri in ambito italiano e internazionale. Michele Perfetti, battistrada delle ricerche intermediali pugliesi a Taranto, dopo l’esperienza nella città jonica arriva a Bari nel 1972, anno che lo vedrà protagonista, prima, all’interno della collettiva «Poesia visiva», poi, ancora presso il «Centrosei» con una personale e, successivamente, con l’esposizione di documenti, a novembre, assieme ad Eugenio Miccini. In collaborazione con lo «Studio Brescia», il «Centrosei» diede vita negli anni successivi ad ulteriori mostre internazionali di poesia visiva come quella che vide protagonisti gli autori esponenti del “Gruppo dei Nove”, fondato nel 1973 da Jean-Francois Bory, Alain Arias-Misson, Paul De Vree, Sarenco, Michele Perfetti, Luciano Ori, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Herman Damen. Altre esperienze di area verbo-

visiva, del libro d'artista, della parola-intermediale, hanno interessato l'attività del «Centrosei», fra queste le mostre di Vitantonio Russo (1971), Chiara Diamantini (1979) e Betty Danon (1981). Sempre a Bari, fra il 1975 e il 1976 (con il raggiungimento dell'ufficialità dell'operazione datata al 12 marzo 1976), nasceva, ad opera del poeta verbo-visivo Vitantonio Russo – autore di una particolare forma di poesia visiva, da lui ideata, e conosciuta come «Economic Art» (ossia un'arte poetico-visiva capace di coniugare colore, collage, grafia e strumenti provenienti dall'economia) –, lo spazio «Nonopiano. Centro Studi di Arte comparata e ricerche interdisciplinari» avviando, si legge dalla nota biografica dell'autore, «il Percorso dell'Operatore artistico che si fa Istituzione, sollecitatore di partecipazione attiva per una crescita auto-conoscitiva tra etica ed estetica»[15]. Gli anni Settanta a Bari vedono la messa in opera di un proficuo rapporto fra «Expo-Arte» e poesia visiva; si pensi alla presenza della «Cooperativa Punto Zero», ad esempio, nel 1976 dal 27 marzo al 4 aprile con Giuseppe Delle Foglie, Vittorio Del Piano, Franco Gelli, Pietro Guida, Antonio Noia, Natalino Tondo (presentati da Franco Sossi), o a quella del «Centro Ricerche Estetiche d'avanguardia» (Sandro Greco e Corrado Lorenzo) che presentava nel 1977 Enzo Miglietta, e ancora negli anni Ottanta, 1985 per la precisione, Jacques Lepage e Vittorio Del Piano che presentavano il «Manifesto dell'arte pura» di quest'ultimo. Intanto il virus della poesia visiva percorreva lo scenario pugliese, spargendosi a macchia d'olio; nel 1972 Michele Perfetti curava le mostre «Poesia in piazza» a Grottaglie e «Poesia pubblica» a Taranto, mentre altre cittadine erano interessate da mostre e performance, come Martina

[15] RUSSO V., *Economic Art*, http://economic-art.mysupersite.it.spazioweb.it/, p. 97.

Franca nel 1974 con la mostra «Arte totale» e Gioia del Colle nel 1977 con «Poesia visiva. Performance». Martina Franca è stata inoltre centro dell'attività curatoriale di Lidia Carrieri che ha saputo dare vita nel tempo a iniziative pregevoli. Lo «Studio Carrieri», la cui attività nasceva come «Galleria Carella»[16], con la mostra «Ab origine» (1983), ma non solo, si è posto nel tempo come centro nevralgico per lo sviluppo dei nuovi linguaggi dell'arte in Puglia, dal concettuale al graffitismo, fino alla poesia visiva. Dal 1979 al 1981 Lidia Carrieri, con Vittorio Fagone ed Enrico Crispolti, organizzò gli «Incontri di Martina Franca» ai quali presero parte numerosi autori, fra questi Mirella Bentivoglio e Magadalo Mussio. La stessa Carrieri fu ideatrice della rivista aperiodica di arte e letteratura «Humpy Damty»[17]. Nato a Martina Franca nel 1904, Guido Le Noci lasciava la Puglia a 25 anni; destinazioni, prima Como, poi, Milano dove divenne, fino al 1983, anno della sua morte, impareggiabile animatore, con l'ausilio di Pierre Restany, della «Galleria Apollinaire»[18] (1954), poi «Centro Apollinaire» (1968/69), punto di riferimento in Europa per l'informale e successivamente per quanto di sperimentale si andava via via formando, dal Nouveau Réalisme alle installazioni alle performances.

A partire dagli anni '80, il fermento manifestatosi a Foggia nel decennio precedente, consente lo sviluppo di nuovi scenari che hanno poi comportato tutta una serie di mostre di poesia visiva. Centrale è per l'area del foggiano la figura di Guido Pensato. Nel secondo '900, Foggia è interessata da un fermento

---

[16] LIUZZI O., *Fasano e Martina Franca: esperienze verbo-visive in Puglia*, in *La parola intermediale: un itinerario pugliese* (a cura della rivista www.utsanga.it), Cavallino, Biblioteca Gino Rizzo, 2017.
[17] *Ibidem.*
[18] CALVI L., *La Galleria Apollinaire. La battaglia culturale di un gallerista militante*, www.flashartonline.it

che porta alla nascita di una serie di spazi associativi ed espositivi, fra questi: «Circolo Bertolt Brecht», «Teatro Club», «Circoli del Cinema», «Laboratorio Artivisive», «Coordinamento per la comunicazione e le arti visive», «Art'inFabrica». La mostra "Poesia visuale/nuova scrittura", a cura di Guido Pensato, svoltasi nel 1981 presso il «Laboratorio Artivisive» evidenzia questa tendenza contribuendo ad introdurre e articolare sul territorio i nuovi linguaggi di area poetico-visuale. Altre iniziative pugliesi hanno avuto luogo sul territorio nazionale animando il dibattito attorno al verbo-visivo. Dal 19 aprile al 16 maggio del 1980 Michele Perfetti cura presso il centro «Ipermedia-Einaudi» di Ferrara, all'interno della rassegna «Ma il vero scandalo è la poesia/Un salto di codice», la mostra del gruppo di "Arte Genetica", «Ghen. Viole e violini per un Khorale» che raccoglieva interventi di Francesco Saverio Dòdaro, Carlo Alberto Augieri, Vittorio Balsebre, Toti Carpentieri, Luciano Caruso, Carlo Cioni, Amelia Etlinger, Luigi Felici, Bruno Donzelli, Franco Gelli, Klaus Groh, Ugo Marano, Antonio Massari, Enzo Miglietta, Fernando Miglietta, Sergio Miglietta, Rolando Mignani, Alex Mlynàrcik, Mario Moroni, Vanna Nicolotti, Ico Parisi, Michele Perfetti, Ilderosa Petrucci Laudisa, Edoardo Stamacchia, Vittorio Tolu, Giovanni Valentini, Walter Vergallo. Sempre il gruppo di "Arte Genetica" era impegnato dal 14 dicembre 1982 al 10 gennaio 1983 nella mostra «Ghen» alla D'Ars di Milano, presentando materiali di Dòdaro, Laudisa, Groh, Gelli, Cioni, De Filippi, Caruso, Mignani, Valentini, Tolu, Perfetti, Maggi, Etlinger, Stelio Maria Martini, Marocco, Donati, Massari, Nicolotti. Dal 17 al 23 giugno del 1980, Fernando De Filippi e Ugo La Pietra curavano, presso il Centro Internazionale di Brera, la mostra «Documenti di gestione alternativa. Appunti sulla Puglia», riflettendo sulle esperienze del «Centrosei» di Bari (Franca Maranò, Lino Sivilli, Adele

Plotkin, Vincenzo Epifani, Ada Costa, Bruno Del Monaco), del gruppo di «Arte Genetica» (Ghen) di Lecce (con Dòdaro, Gelli, Augieri, Balsebre, Carpentieri, E. Miglietta, F. Miglietta, S. Miglietta, Petrucci Laudisa, Valentini, Vergallo, Marrocco, Massari), del centro «Intra per la pratica e la comunicazione dell'arte» (Casarano, Le, con Nicola Sansò, Natalino Tondo, Fiorella Rizzo, Salvatore Esposito, Rocco Coronese, Vito Mazzotta, Gruppo XDM), del «Punto Zero» di Taranto (con Franco Gelli, Giuseppe La Cava, Antonio Noia, Aldo Pupino, Vittorio Del Piano, Rino Di Coste, Veniero De Giorgi), de «La Fenice» (Bari, con Enzo Di Gioia, Santa Fizzarotti, Anna Nunziante) e della «Cooperativa Esperienze Culturali» (Bari) con Guido Corazziari, Carlo Garzia, Eugenio Grosso, Gianni Zanni. Nel 1988 nasceva a Brindisi la rivista «Gheminga. Bollettario quadrimestrale di letteratura», fondata da Nadia Cavalera e che vedeva fra le sue fila le firme di autori dell'area della sperimentazione, di provenienza pugliese, come Michele Perfetti, Enzo Miglietta, Antonio Leonardo Verri, o di ambito non pugliese come Carla Bertola e Gianni Toti. Nel 1981, a Gallipoli, Marilena Cataldini fondava il «Laboratorio Grafico» dando vita ad una serie di pubblicazioni fra poesia lineare e visiva per poi lanciare, nel 1983, la rivista «Spazi Di-Versi». Ancora Marilena Cataldini curava, nei giorni 24 e 25 settembre del 1984, presso la libreria Villari di Bari una rassegna dedicata alla piccola editoria pugliese di area poetica, relativa ai libri ed alle riviste degli anni '80. Dal 1982 al 1988, su ideazione di Vincenzo Ampolo, veniva data alle stampe, a Casarano (Le) per conto del «Centro Studi e Ricerche Medico-Psico-Pedagogiche» diretto dallo stesso Ampolo, la rivista scientifica, di area pedagogica e psicoanalitica, ma di fatto operante nei settori dell'interdisciplinarità, con ampie aperture alle pratiche del segno (disegno, pittura, poesia lineare e visiva, scritture asemantiche ecc.), «Progetto Umanistico» al cui interno

figuravano, fra gli altri, contributi di Bruno Munari, Osvaldo Piccardo, Nicola Sansò, Cesare Padovani, Umberto Palamà, Marilena Cataldini, Marcello Piccardo, Luigi Lezzi, lo stesso Ampolo ecc. Nel 1984, Dòdaro imposta, per l'editore Manni, la prima serie della rivista «L'immaginazione»: classificazione decimale dewey, struttura modulare, sguardo orientato alla poesia sperimentale. Intanto, l'esperienza in rivista di Antonio Verri passa da «Caffè Greco» (1979-1981) a «Pensionante de' Saraceni» (1982-1986), registrando lo spostamento da una prima esperienza ancora localistica ad una seconda capace di nutrirsi delle ricerche e contatti di Francesco S. Dòdaro, tramite il quale arrivano sulle pagine del «Pensionante» tutta una serie di esponenti della poesia visiva internazionale, da Lamberto Pignotti a Luciano Caruso, da Franco Gelli a Rolando Mignani e ancora Michele Perfetti, Gino Gino ecc. Nel 1989, ancora Verri lancia il «Quotidiano dei Poeti» (1989-1992). La prima serie, detta "elefante rosso", viene realizzata da un organico redazionale di tre persone: Antonio Verri, Maurizio Nocera, Francesco Saverio Dòdaro. Sono i primi due a rivolgersi al terzo, il quale per ovviare al ridotto organico redazionale, e alla scarsità di mezzi, opta per la pubblicazione dei dattiloscritti degli autori, evitando la composizione tipografica, impostando il giornale nel formato A2 (42x59.4 cm) con modularità dattilo A4, proponendo come linea editoriale l'indagine sulle dinamiche sperimentali della poesia, con particolare attenzione alle ricerche intermediali che, ancora una volta, come nel caso del «Pensionante» apparivano da lui indirizzate sulle pagine del «Quotidiano dei Poeti». L'esperienza del «Quotidiano dei Poeti» si sarebbe intersecata con «Ballyhoo - Quotidiano di comunicazione»; sempre Verri avrebbe diretto e/o dato alle stampe: «Corriere internazionale Pensionante de' Saraceni»[19]

[19] VERRI A. (a cura di), *Corriere internazionale Pensionante de' Saraceni*,

(1986), «On Board» (1990), «Titivillus» (1991-1992), dedicato un approfondimento alle esperienze estetiche nel Salento con il volume *Le carte del Saraceno*[20] (1990), promosso e curato la mostra-mercato di poesia pugliese «Al banco di Caffè Greco»[21] (Lecce, Circolo Cittadino, 1981/82), realizzato una sua personale dal titolo «Caro Joyce, Caro Queneau»[22].

Fondamentale per giungere agli anni '90 è l'esperienza di Francesco S. Dòdaro. La scomposizione del giornale in moduli, ovvero l'esperienza di «Ghen» dal 1977, con alterate modalità di lettura, la quale si produceva per salti e collegamenti (similmente ai link del web), avrebbe posto le basi per alcune collane editoriali, incentrate sulle dinamiche intermediali, capaci di rileggere l'oggetto-libro e prefigurare scenari di sperimentazione; fra queste si ricordano: «Spagine. Scritture infinite» (Caprarica di Lecce, 1989) scritture di ricerca formato poster, spaginate, «Compact Type. Nuova narrativa» (Caprarica di Lecce, 1990) ovvero romanzi in tre cartelle, «Diapoesitive. Scritture per gli schermi» (Caprarica di Lecce, 1990) scritture di ricerca da proiettare, «Mail Fiction» (Caprarica di Lecce, 1991) romanzi su cartolina, «Wall Word» (Lecce, 1992) – tradotta in giapponese ed esposta all'Hokkaido Museum of Literature di Sapporo – romanzi da muro, ovvero collana di narrativa concreta, «Internet Poetry»[23] (Lecce, 1995) prima

---

Maglie, Erreci Edizioni, 1986.

[20] VERRI A. (a cura di), *Le carte del Saraceno*, Maglie, Centro culturale Pensionante de' Saraceni, 1990.

[21] *Bollettino Centro Culturale Pensionante de' Saraceni*, Caprarica di Lecce, 1986, interventi arco di tempo 1979-1986; nella seconda edizione, quella del 1982, erano presenti: Edoardo De Candia, Luciano Caruso, Franco Gelli, Ezechiele Leandro, Vito Mazzotta, Lucio Conversano, Vittorio Balsebre.

[22] VERRI A., *Caro Joyce, Caro Queneau*, mostra di poesia visiva, Lecce, Libreria Adriatica, 1-12 ottobre 1985.

[23] APRILE F., *Francesco S. Dòdaro: dal modulo all'Internet Poetry*, in

esperienza italiana di *net.poetry*. Il tutto appare inquadrabile in un percorso che va dal "modulo" all'internet poetry, contribuendo al passaggio, in area pugliese e non, dal cartaceo al web. Sui versanti della nascente *net.poetry*, esplosa nel 1995 sul piano internazionale, si collocano le figure di Beppe Piano – net artist dal 1996, ma già impegnato dall'esperienza della rivista «Gramma» (1971) nella poesia concreta e visiva, autore negli anni '90 di opere sconfinanti nella *net.poetry*, nel *glitch* e nel *morphing*, successivamente sarebbe passato alla video-poetry –, Caterina Davinio – poetessa il cui percorso tocca la *net.art* e la *digital poetry* a partire dal 1998, anno in cui lancia una delle esperienze fondamentali per la *net.art* italiana, il sito web «karenina.it» –, Antonio Rollo autore coinvolto, a Torino, nella nascita nel 1997, nonché nello sviluppo, del gruppo di net artist «80/81».

Intanto, le ricerche di tipo lineare trovavano negli anni '80 terreno di diffusione proficua quando nel 1981 Romano Luperini sarebbe giunto a Lecce per ricoprire l'incarico di docenza presso la cattedra di Storia della critica e della metodologia letteraria. Nasceva una stretta collaborazione fra Luperini e l'editore Manni che avrebbe portato alla collana «La scrittura e la storia» (1985) – co-diretta con Filippo Bettini – e alla pubblicazione «di libri creativi di segno alternativo e di forte indagine sperimentale. Grazie a Luperini, si ritroveranno attorno alla piccola casa editrice quasi tutti gli esponenti del Gruppo 63, da Sanguineti a Pagliarani, a Leonetti»[24]. A ciò seguiva lo sviluppo e la ripresa di istanze polemiche le quali risultavano indicative di una *tendenza*[25]. Dagli anni '90,

---

«Poesia qualepoesia», puglialibre.it, #25, 10 marzo 2017, http://www.puglialibre.it/2017/03/francesco-s-dodaro-dal-modulo-allinternet-poetry/

[24] NIGRO R., *Viaggio in Puglia*, Bari, Laterza, 2009, p. 177.

[25] MUZZIOLI F., *Contributi paralleli, ovvero: per una nuova tendenziosità*,

proseguendo dritti nel nuovo millennio, fra gli autori/operatori più attivi nell'area pugliese, anche al di fuori del contesto regionale, si trovano autori provenienti dalla poesia visiva come Oronzo Liuzzi, già protagonista tra Fasano e Martina Franca negli anni '70 e '80, Franco Altobelli, originario di Pescara e giunto a Bari nel 1989, che avrebbe dato vita, nel 2002, alle attività dello «Spazio Ikonos» e delle omonime edizioni, ma anche dall'ambito di quelle esperienze di tipo plastico/pittorico, alle volte sconfinati, dal punto di vista dell'organizzazione, promozione e produzione, nelle aree verbo-visive, nelle quali è possibile trovare un operatore attivo e qualificato nella figura di Francesco Sannicandro. Il percorso è quello già collaudato dei centri e spazi che dal secondo Novecento hanno caratterizzato il diffondersi e svilupparsi delle ricerche intermediali. Il "vuoto" (non per forza problematico) dell'assenza di manifesti programmatici è colmato da una intensa attività editoriale parallela a quella organizzativa. Nel 2014 Oronzo Liuzzi e Rossana Bucci danno vita a Corato all'Associazione culturale Eureka e alle omonime edizioni, le quali si caratterizzano per la spiccata propensione poetica; difatti le Edizioni Eureka si presentano al pubblico con una sola collana, «CentodAutore», pubblicando opere di poeti affermati ed emergenti, tirate in cento esemplari numerati e firmati con la caratteristica formula di presentare cento copie uniche. Ogni copia presenta, infatti, interventi manuali e originali del proprio autore in copertina, coniugando poesia e materialità del segno verbo-visivo. L'associazione è a sua volta archivio verbo-visivo, contando su di una interessante mole di opere, nonché sulla produzione di mostre dipanate sul territorio

in «L'immaginazione», nn. 50-51, febbraio-marzo 1988, oggi in BETTINI F.-MUZZIOLI F. (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibatitto teorico letterario in Italia*, Galatina, Manni, 1990, p. 77.

Il riferimento è alle *Tesi di Lecce*, 1987.

pugliese[26]. Del 2011 è invece la nascita del gruppo di ricerca e protesta artistica "Contrabbando Poetico"[27], il cui primo manifesto è redatto a Lecce nell'aprile 2011. Il gruppo, composto da giovani al di sotto dei trent'anni (limite anagrafico che segnava la possibilità di accesso al gruppo) ha tentato una particolare commistione fra poesia e linguaggi intermediali nel tentativo di incanalare le tensioni del contesto storico nella rilettura dei mezzi di diffusione poetica, intrecciando ricerca sui supporti e performance nell'intento finale della protesta sociale. Negli stessi anni, prende corpo a Lecce la rivista «Diversalità Poetiche» diretta da Francesco Pasca, Maurizio Nocera e Francesco Carrozzo. È soprattutto nel segno dell'operatività singlottica di Pasca che la rivista si struttura a circolazione interna coniugando poetiche lineari e visuali. Il sottotitolo della stessa, "Fotocopiate fogli di poesia", modellato da Francesco Carrozzo sul "Fate fogli di poesia, poeti" di Antonio Verri, sancisce la circolazione della rivista come indipendente dalla tiratura limitata originaria, di numero in numero diversa. Nel 2008, con la donazione di Vittorio Balsebre, iniziavano a Matino, in provincia di Lecce, i lavori per la nascita del MACMA, museo di arte contemporanea fortemente indirizzato da Salvatore Luperto verso la poesia visiva; importante, non solo per la collezione di opere, ma

---

[26] Fra queste si segnala la collettiva «Sottobraccio», a cura di Rossana Bucci e Oronzo Liuzzi, 08-10-2016 / 05-11-2016, Museo della Città e del Territorio, Corato.

[27] Il gruppo è fondato a Lecce da Francesco Aprile, animato dallo stesso con Cristiano Caggiula, Valentino Curlante, Marco Politano, Teresa Lutri, Giuliano Ingrosso, Vanessa Bile-Audouard, Erika Sorrenti (questo il nucleo originario), stringendo collaborazioni e legami con Bartolomé Ferrando, Nico Vassilakis, Luc Fierens, Volodymyr Bilyk, Agam Andreas, Rafael Gonzalez ecc. Al nucleo originario si sono poi aggiunti Elisa Carella, Maira Marzioni, Letizia Dabramo.

anche per la serie di pubblicazioni ad esso collegate[28]. A Brindisi, dal 2014 presso Palazzo Granafei-Nervegna, la critica Carmen De Stasio organizza e cura il festival «I Linguaggi della sperimentazione», mentre Maddalena Castegnaro ha dotato, attraverso apposite "call", il Presidio del libro di Sannicola (Le) di un interessante archivio del libro d'artista. Nel 2016 presso l'editore Milella, Lecce, Salvatore Luperto lancia la collana «Asserzioni» dedicata alle poetiche intermediali e inaugurata con la pubblicazione di *Diario Corale 1962-2015* di Lamberto Pignotti. Del 2009 è, invece, la nascita del movimento letterario «New Page. Narrativa in store»[29], fondato a Lecce da Francesco S. Dòdaro; quella avanzata da Dòdaro è una narrativa di cento parole, romanzi di cento parole che intrecciano il concretismo di Belloli e la comunicazione pubblicitaria, sviluppando testi stampati in proprio (nei formati 70x100, 50x70 e 35x50), applicati su *crowner* (pannelli cartonati usati nella comunicazione pubblicitaria), non vendibili, ma diffusi in store, nelle vetrine dei negozi al fine di creare un corto circuito con l'odierna strumentalizzazione della comunicazione e dell'uomo. Dal gruppo "Contrabbando Poetico" nasceva nel 2012 il progetto di ricerca editoriale "Unconventional Press"[30] che avrebbe portato nel 2014

---

[28] Per citarne alcune: LUPERTO S.-PANAREO A. (a cura di), *di_segni poetici. La collezione di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Matino*, Manduria, Edizioni Grifo (I – 2011; II – 2013); BENTIVOGLIO M., *La microscrittura. Luigi Landi, Gianni Martinucci, Enzo Miglietta*, Manduria, Edizioni Grifo, 2012; LUPERTO S. (a cura di), *Enzo Miglietta e il Laboratorio di Poesia di Novoli*, Manduria, Edizioni Grifo, 2008.

[29] Il movimento ha poi aperto a "poesia di poche parole", "teatro di cento parole" e la sezione "Scavi", ovvero saggistica breve, ma senza il limite delle cento parole. Dal 2013 al 2016 è stato curato in co-direzione da Dòdaro e Francesco Aprile; quest'ultimo ne ha assunto la direzione in autonomia nel 2016.

[30] Gruppo informale di ricerca su formati, supporti e produzioni editoriali,

all’uscita della rivista di critica e linguaggi di ricerca «www.utsanga.it»[31]. La diffusione, delle tecnologie digitali e del web, produce effetti nell’area pugliese che dai pionieri (Dòdaro, Piano, Davinio e Rollo) vede il passaggio verso sperimentazioni di *asemic tech* e *glitch art*. I piani del *glitch* e del digitale sono affrontati in particolar modo da Riccardo Di Trani che nel 2016 crea su Facebook la community «Digitalia», sorta di archivio in progress delle esperienze italiane. Tali vicissitudini sono inoltre indagate su «Puglialibre.it»[32] e su «Utsanga.it». In questi anni risultano importanti le ricerche di Michele Brescia sulle vicende della poesia visiva a Taranto e Gianluca Marinelli sul «Circolo Italsider». La vis polemica, la tensione politica e sociale che ha caratterizzato lo scenario Tarantino sin dagli anni ’60 emerge ancora oggi quando, siamo nel 2017, viene lanciato il progetto “L’altra città” da Bonito Oliva e Giovanni Lamarca (comandante polizia penitenziaria di Taranto), volto alla modificazione degli spazi interni della “Casa circondariale Carmelo Magli” ad opera delle detenute. Idealmente è possibile tracciare un filo che dalla poesia come lotta in Michele Perfetti attraversa l’imprinting socio-politico di Franco Gelli, Vittorio Del Piano, Filippo Di Lorenzo e ci porta sul finire degli anni ’80 quando gli ingressi di una serie di

---

fra editoria e performance, ideato da Francesco Aprile e Cristiano Caggiula.

[31] Fondata e diretta da Francesco Aprile e Cristiano Caggiula. Fanno parte della redazione: Bartolomé Ferrando, Nico Vassilakis, Volodymyr Bilyk, Egidio Marullo, Elisa Carella. La rivista si pone il fine di realizzare una mappatura storico-critica dei linguaggi contemporanei. È, inoltre, archivio contemporaneo contando su opere, libri, riviste, materiale effimero (manifesti, volantini ecc.), e organo promotore di mostre quali: *Liminale* (Roma 2015), *Asemic writing exhibition* (Museo Parco Archeologico Scolacium, Roccelletta di Borgia, Cz, 2016-2017), *Modulazioni granulari* (Palazzo Risolo, Specchia, Le, 2017).

[32] 2016/2017, rubrica «Poesia qualepoesia», a cura di Francesco Aprile, sul verbo-visivo in Puglia.

edifici del complesso abitativo Tenuta Capitignani[33] (Talsano, Ta) vengono interventati da autori come Franco Gelli, Giuseppe Chiari ecc. In quest'ottica di mpegno si inscrive anche il progetto *La valigia dell'emigrante*, edito dalla «Punto Zero» nel 1977, realizzato da Franco Gelli a sostegno della candidatura politica di Antonio Negro. Oggi, la cartella serigrafata di Gelli è stata recuperata dall'Archivio Antonio Negro in un progetto di catalogazione, restauro e diffusione coordinato da Alberto Piccinni[34] e che espone in maniera itinerante le opere di Gelli affiancate da una serie di materiali politici, sociali, attinenti il dramma dell'emigrazione e provenienti dall'Archivio Antonio Negro. Ancora: «Nord-Sud» mostra che delinea i rapporti verbo-visivi fra Lecce e Genova (Aprile, Dòdaro, Lagalla, Mignani, Carrega, Galletta, Miglietta) dal 21 aprile al 31 maggio 2017 a Genova; poi, «Lotta Poetica. Il messaggio politico nella poesia visiva 1965 – 1978» (Fondazione Monti Uniti di Foggia, 5 maggio–6 giugno 2017) curata da Benedetta Carpi De Resmini in collaborazione con Michele Brescia.

[33] Alla vicenda dedica parte del suo lavoro di ricerca Michele Brescia.
[34] *La valigia dell'emigrante*, mostra itinerante di Franco Gelli, a cura dell'archivio Antonio Negro, coordinamento di Alberto Piccinni, 2015.

Esperienze verbovisuali a Taranto 1965 - 1977: poesia politica in area jonica

Michele Brescia

> L'opera di Michele Perfetti presenta, come caratteristica fondamentale, una ininterrotta *invenzione*: di qui, una infinita possibilità di espressione, un divenire, un deflagrare del linguaggio poetico, senza soste, senza stasi, un *heroico furore* manifestato con una sensibilità violenta e appassionata, ma sorvegliato da un implacabile rigore nazionale. […] Michele Perfetti è uno dei personaggi più interessanti, più imprevedibili, e insieme più futuribili dell'attuale stagione della Poesia Visiva. […] Michele Perfetti colpisce il *sistema* attraverso i suoi strumenti di persuasione, e i fruitori passivi di questo strumento: denuncia la fatiscenza della piccola borghesia, la regressione, la inutilità del suo discorso anti-storico, dissacra i miti del perbenismo, oppone alla falsa virtù i feticci dell'Eros industrializzato[1].

Un capitolo dedicato alla diffusione della poesia visiva a Taranto non può esimersi dal prendere le mosse da un omaggio a Michele Perfetti (1931-2013), artefice della creazione di una scuola verbovisuale in area jonica e figura di collante tra i protagonisti a livello nazionale della poesia visiva e il gruppo di operatori estetici coordinati da Filippo Di Lorenzo e Vittorio Del Piano, fondatori del centro Punto Zero, realtà che, nel corso degli anni Settanta, riuscì ad animare il dibattito artistico locale con una serie di iniziative realizzate in sinergia con la

[1] Dal testo di presentazione di R. Apicella, *in Michele Perfetti*, Carucci editore, Roma 1975, pp. XXIII -XXVII.

federazione jonica del Partito Socialista. Nato a Bitonto in provincia di Bari, ma trasferitosi ben presto a Taranto, Perfetti giocò un ruolo chiave per gli eventi culturali sorti in area jonica già nella seconda metà degli anni Sessanta.

È lo stesso Perfetti ad aver raccontato come divenne a Taranto il portavoce della proposta artistica elaborata dal Gruppo 70, dopo aver esordito sulla scena letteraria nazionale con opere di narrativa[2]:

> […] Mi rendevo conto che l'arte figurativa era molto più avanti di quanto non fossero la poesia e la letteratura, e quindi il linguaggio dell'arte riusciva meglio a dire certe cose che allora erano particolarmente sentite per lo sviluppo della società del tempo, soprattutto ai miei occhi, che allora abitavo a Taranto, nel pieno di una società in totale trasformazione, e anche attraverso i rapporti con alcuni compagni di strada che allora s'occupavano d'arte. Nicola Carrino e Franco Sossi, i quali praticavano da tempo, o per lo meno molto prima di me, certi ambienti culturali, e quindi avevano profuso e ricevuto degli stimoli notevoli per un'arte nuova in una società nuova, un nuovo rapporto tra arte e società […][3].

Ma la svolta nella produzione artistica di Perfetti arriva grazie all'incontro con un editore, molto attento al linguaggio poetico della neo-avanguardia, e con uno dei protagonisti del Gruppo 70:

---

[2] Nel 1965 Perfetti pubblica, per i tipi della casa editrice Magna Grecia di Taranto, *L'inquietudine: Frammenti di realtà*, una silloge di racconti, incentrati sulle problematiche del territorio tarantino connesse all'industrializzazione, corredata da una copertina realizzata da Nicola Carrino.

[3] *Intervista a Michele Perfetti* in L. Fiaschi (a cura di), *Parole contro 1963 1968*, catalogo della mostra (Bratislava, design factory, bottova 2, 20 ottobre – 3 novembre 2010), pp. 32-33.

> Mi sono imbattuto […] in Miccini e in Sampietro, l'editore di Bologna di origine tarantina. Cioè, Sampietro mi ha fatto vedere, per la prima volta in assoluto, quelle tavole che, a Firenze e dintorni, venivano chiamate *Poesia visiva*. Ed erano simili alle mie che non avevano ancora un nome. Erano anonime. Anonime nel pieno senso della parola. Non lo sono state più da quando ho conosciuto Miccini e c'è stato un rapporto di identificazione fra me e lui e gli altri, e fra gli altri, lui e me. Allora hanno avuto un nome e un senso […][4].

Il primo incontro con la poesia visiva, al quale si riferisce Perfetti nella testimonianza appena menzionata, si colloca nell'agosto del 1965, quando all'interno degli spazi espositivi della libreria "Magna Grecia" di Taranto vengono affisse le 14 poesie, tavole in nero stampate su cartoncino lucido, contenute nella famosa antologia di *Poesie visive*, curata nello stesso anno da Lamberto Pignotti, proprio per le Edizioni Sampietro di Bologna[5]. L'occasione rappresentava un omaggio dell'editore Enrico Riccardo Sampietro, di origini tarantine, alla sua città natale: a comporre il percorso espositivo all'interno della saletta della libreria con Donatella Sampietro, l'addetta culturale della casa editrice, fu chiamato proprio Perfetti[6]. Folgorato dal "neovolgare" della poesia visiva, inizia,

---

[4] *Ibidem*.

[5] Per maggiori informazioni sulla casa editrice, si rimanda al catalogo *3 editori storici d'avanguardia. Sampietro Editore, Geiger/Baobab 3Vite*, *dalla sperimentazione grafica al suono*, a cura di Maurizio Osti e Enzo Minarelli, Pasian Di Prato (UD), Campanotto, 2012; si segnala inoltre anche il catalogo della mostra itinerante *Controcorrente. Riviste e libri d'artista delle case editrici della poesia visiva*, a cura di Marco Bazzini e Melania Gazzotti, Torino, Allemandi, 2012.

[6] L'episodio, da ritenersi come atto fondativo delle esperienze verbovisuali in Puglia e a Taranto è riportato in A. L. Giannone, *La Puglia e la Poesia Visiva*, in S. Luperto, A. Panareo (a cura di)*, Di-segni poetici. La collezione*

da quel momento in avanti, a dialogare e a collaborare costantemente con gli esponenti del Gruppo 70:

> […] Andavo a Firenze […] quasi sempre ospite di Miccini…talvolta con Miccini ed altri si andava altrove, nei dintorni di Firenze, oppure se c'era qualche manifestazione, altrove […] Poi ci si sentiva, ci si scriveva...Rapporti epistolari. Ma soprattutto con Miccini, con Ori, e con la Marcucci e Ketty La Rocca […][7].

Rigenerato dal fecondo scambio intercorso con i principali esponenti del gruppo d'avanguardia fiorentino, Perfetti riveste il ruolo di instancabile animatore culturale, nel territorio compreso fra Taranto e la sua provincia:

> […] Da subito, cominciai a fare delle cose a Taranto di un certo livello. Prima una mia mostra personale al Circolo Italsider, poi una mostra nazionale di poesia visiva nello stesso luogo a Taranto, poi a Massafra, in provincia di Taranto, dove era nato e si sviluppava il 'Premio Massafra' con pittori provenienti, prima dalla regione e poi da tutta Italia, e quindi ci fu un innesto della poesia visiva abbastanza notevole. Dopo io organizzai una mostra internazionale di poesia visiva ancora al Circolo Italsider... e poi, in quel periodo, io ero collaboratore della terza pagina del giornale di Taranto...che si chiamava, e si chiama ancora, il Corriere del Giorno…sul quale pubblicavo tutto quello che mi capitava sottomano relativo alla poesia visiva, alla poesia concreta, a tutto il fenomeno dell'avanguardia italiana di quel periodo. E quindi si creò un canale notevole fra le cose che facevo io, a Taranto, in

---

di poesia visiva del Museo Arte Contemporanea Matino (catalogo della mostra, Matino, Palazzo Marchesale del Tufo, maggio – dicembre 2011), Lecce 2011, p. 59.

[7] *Intervista a Michele Perfetti* in L. Fiaschi (a cura di), *Parole contro 1963 1968*, cit., p. 32.

> Puglia, e le cose che si facevano in altre parti d'Italia e fuori d'Italia, perché, nello stesso tempo, noi non è che facevamo delle mostre, delle cose relative al *Gruppo 70*, chiusi in noi stessi, ma, a nostra volta, avevamo dei rapporti aperti con altre correnti, con altri gruppi operativi italiani e internazionali, e io personalmente ho avuto da subito dei rapporti con i sudamericani, con i francesi, con i tedeschi, con gli svizzeri, i praghesi eccetera, e quindi tutte le volte che si faceva una mostra era una mostra a livello generale, insomma[8].

Questo breve resoconto degli esordi di Perfetti come poeta visivo, ed allo stesso tempo, infaticabile operatore culturale in area jonica, dimostra un tentativo di elevare Taranto a capitale delle esperienze verbovisuali in Puglia, in un'ottica di decentramento delle pratiche artistiche, svincolate ormai dallo storico ancoraggio alle tradizionali capitali della cultura[9].

Cruciale per la nuova configurazione del capoluogo jonico come centro di produzione artistica d'avanguardia fu, per tutta la seconda metà degli anni Sessanta, la collaborazione di Perfetti con il circolo dello stabilimento siderurgico tarantino dell'Italsider[10], dove organizzò rassegne di poesia visiva di rilevanza internazionale, a partire proprio dalla sua prima personale tenuta nel dicembre 1967. Per l'occasione, l'artista di

---

[8] *Ibid.*

[9] Sulla diffusione dell'avanguardia artistica in provincia, fenomeno culturale verificatosi in Italia in concomitanza con l'affermarsi del dibattito sul decentramento amministrativo che, nel 1970, porterà all'istituzione delle regioni a statuto ordinario, cfr. Alessandra Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967 – 1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

[10] Per una panoramica sulle esperienze artistiche promosse all'interno degli stabilimenti dell'Italsider, cfr. G. Marinelli, *Taranto fa l'amore a senso unico*, Argo, Lecce 2012 e M. Brescia, *Quando l'Ilva spargeva cultura*, in «Art e Dossier», n. 300, giugno 2013, pp. 32-37.

Bitonto realizzò un libro d'artista, *...000+1. Poesie Tecnologico/visive*, stampato dalla tipografia dello stabilimento tarantino. All'interno del volumetto, oltre ai suoi collage che con caustico humour prendevano di mira i paradossi della contemporanea "società dei consumi", compaiono anche contributi critici di Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini e dello stesso Perfetti.

Il successo registrato dalla prima mostra personale di Perfetti creò i presupposti per la realizzazione, con il contributo di Gianni Jacovelli, della rassegna nazionale di poesia *Comunicazioni visive*, inaugurata a Massafra, in provincia di Taranto, il 16 gennaio 1968, poi spostata, alla fine del mese, nei locali del Circolo Italsider, con il titolo *La poesia nella civiltà delle macchine*[11]. La mostra, una delle prime antologie di poesia visiva nell'Italia meridionale, rappresentava il culmine di una serie di esposizioni organizzate da una formazione di artisti e intellettuali, come Nicola Andreace, Franco Sossi ed ovviamente Michele Perfetti, impegnati in quegli anni in «una coraggiosa esplorazione sistematica fra le tendenze e fra i gruppi di ricerca operanti nel campo dell'arte pugliese e nazionale»[12].

Già l'anno prima, infatti, nell'ambito del XVIII Premio Massafra, il gruppo di operatori estetici locali aveva

---

[11] La rassegna *Comunicazioni visive* fu allestita nella Biblioteca Comunale di Massafra tra il 16 e 26 gennaio 1968. Vi furono esposte le poesie visive di A. Bonito Oliva, E. Isgrò, K. La Rocca, L.Marcucci, E.Miccini, G. B. Nazzaro, L. Ori, M. Perfetti, L. Pignotti, A. Russo, F. Vaccari. Per l'occasione fu realizzato un catalogo con i testi di G. Jacovelli, M. Perfetti, A. Bonito Oliva, E. Miccini, L. Pignotti.

[12] Cfr. A. Basile, *Tradizione e innovazione nell'arte degli anni Sessanta. Il premio Massafra "Lucerna d'Argento",* in «Cenacolo», n.s., a. XV, 2003, p. 141. L'articolo, riportato in nota in A. L. Giannone, *La Puglia e la Poesia Visiva*, cit.., p. 62 costituisce una cronistoria dettagliata delle manifestazioni artistiche tenutesi a Massafra.

organizzato una mostra di rottura, a cura di Franco Sossi, dal titolo *Forme spazio strutture*, delineatasi come un'indagine nell'ambito dell'"arte programmata"; mentre nel 1968 il piccolo centro jonico ospita un'importante rassegna, *Il contesto e l'immagine*, che chiama a Massafra i maggiori interpreti nazionali della "nuova figurazione": unico pugliese presente in mostra, ma da tempo residente a Milano, risulta essere Fernando De Filippi[13].

Accanto all'organizzazione di eventi, dibattiti e mostre, Perfetti continua a dedicarsi alla critica d'arte: nel giugno dello stesso anno pubblica, infatti, con Gianni Jacovelli, *Out. Repertorio di poesia sperimentale*, un'originale antologia che comprende poesie "lineari" di diciassette autori, divisi fra esponenti del Gruppo 70 e del Gruppo 63. Nata con l'intento programmatico di riflettere sulla necessità di veicolare il linguaggio poetico della neoavanguardia letteraria fuori dall'ambito circoscritto dell'oggetto – libro, questa pubblicazione ispira un'operazione di poesia-spettacolo: la sera del 29 giugno a Massafra si tiene, infatti, un *reading* delle composizioni contenute nell'antologia, accompagnato da musiche e immagini e animato da un gruppo di giovani attori locali.

L'anno successivo, il 1969, vede Perfetti tornare a pubblicare una sua raccolta di poesia visive, la seconda, *Frammenti Quotidiani*[14], edita sempre dal Circolo Italsider di

---

[13] Per un approfondimento sul valore politico della proposta artistica elaborata negli anni Settanta dall'artista leccese Fernando De Filippi, C. Casero, *Il linguaggio come strumento politico e sociale. Milano, anni Settanta* in C. Casero e E. di Raddo (a cura di), *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, catalogo della mostra Lissone, MAC, (24 settembre – 25 novembre 2016), pp. 16 – 17.

[14] Il testo è scaricabile dall'archivio online di Maurizio Spatola all'indirizzo web:
http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00252.pdf

Taranto, risultato, come si legge sulla quarta di copertina, di un "recupero di materiali verbali usurati dalla macina della comunicazione di massa, una poesia della poesia che si rinnega al di là della consecutio temporum. Un'azione in contropiede decisamente off limits". Per l'occasione fu allestita una nuova personale dell'artista, presentata il 22 aprile 1969 da Miccini, il quale tenne una "conferenza-spettacolo" sul tema *Dal Futurismo alla poesia visiva*, mettendo in relazione alcuni tavole parolibere di Marinetti con gli ultimi modelli letterari elaborati dalle recenti sperimentazioni verbovisuali[15].

Sempre nello stesso anno, nel mese di settembre, in occasione del ventesimo anniversario della Rassegna d'arte contemporanea, si tiene a Massafra un'ampia rassegna, dal titolo *Co/incidenze*, articolata in ben cinque sezioni: *Uno per uno* e *Confronti* a cura di Franco Sossi; *I manifesti dell'Apollinaire*[16], a cura di Cosimo Damiano Fonseca; *Massafra in 6'*, a cura di Pierluigi Albertoni; ed infine *La decongestione permanente*, a cura di Michele Perfetti. Quest'ultima sezione viene dedicata interamente alle ricerche verbovisuali, andandosi a configurare come una delle più ampie ed esaustive ricapitolazioni della poesia visiva, tentate fino ad allora in Italia[17].

---

[15] G. Marinelli, *Taranto fa l'amore a senso unico*, cit., p 65.

[16] Questa sezione si presenta come un omaggio a Guido Le Noci, originario di Martina Franca, direttore della galleria milanese "Apollinaire", punto di riferimento, in quegli anni, per l'arte d'avanguardia nazionale ed europea. La sua prossimità all'Università Popolare Jonica risulterà fondamentale per avvicinare Pierre Restany, il teorico del Nouveau Réalisme, ad alcune iniziative promosse dalla cooperativa Punto Zero di Taranto in occasione di alcune consultazioni referendarie degli anni Settanta.

[17] Sono 44 gli artisti annoverati nel percorso espositivo, fra i quali si segnalano: Alain Arias – Misson, Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Jean Francois Bory, Ugo Carrega, Paul De Vree, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Sarenco, Adriano Spatola. Anche

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta i contatti tra Perfetti e i poeti visivi fiorentini si intensificano ulteriormente. Tra gli eventi che videro una feconda collaborazione fra la realtà toscana e quella tarantina si segnala nel febbraio del 1971 l'operazione, ideata da Miccini, *Dekult Thèater*, una serie pluriarticolata di *happening* svolti simultaneamente in diverse parti del mondo, collegate in diretta col centro Téchne di Firenze. L'iniziativa, inedita per il grado di sperimentazione raggiunto dalla modalità di trasmissione adottata, vede, oltre all'intervento di Michele Perfetti, il coinvolgimento diretto di alcuni operatori estetici locali che animeranno le iniziative promosse a Taranto, dal centro Punto Zero, nel corso degli anni Settanta. Di questa operazione resta un resoconto dettagliato dello stesso Perfetti riportato sulle colonne del "Corriere del Giorno": "…da Ljubliana, il gruppo OHO ha sviluppato un'azione telepatica; ad Addis Abeba, sede dell'ambasciata italiana, è stata curata una didascalia informativa dell'operazione globale; a Nizza si svolgeva un'azione collettiva dell'Ecole de Nice nell'ambito del festival non-arte; Jochen Gerz a Parigi e Timm Ulrichs ad Hannover hanno messo in onda due eventi singoli; a Napoli, Morfino e Donato, hanno svolto una operazione in piazza; Sarenco da Brescia ha trasmesso poemi sonori, fonetici, ed auditivi nelle sue "musicassette", con testi di Paul De Vree, del Gruppo 70 (Miccini, Pignotti, Perfetti, Bonito Oliva, ecc…) e suoi personali (poemi politici); il gruppo Gramma di Lecce ha sviluppato una manifestazione pubblica nella galleria Leonardo; da Roma, Rino di Coste ha diffuso manifestini dall'aereo; da Taranto, fra l'altro, Michele Perfetti con Del Piano, Giusto, Andreace, Delle Foglie e lo stesso Di Coste ha

---

questa mostra, col titolo *La scrittura attiva / Expo internazionale di poesia avanzata*, venne trasferita a Taranto, sempre presso il Circolo Italsider, dal 29 novembre al 9 dicembre di quell'anno.

costituito un poema visuale inglobante lungo venti metri che, poi, regolarmente, siglato, è stato inviato al Centro Téchne di Firenze, da dove è poi stato fatto girare per Piazza della Signoria, controfirmato dagli artisti presenti e rispedito al mittente"[18].

Nello stesso anno, si tiene, sempre presso il Circolo Italsider di Taranto, la terza mostra personale di Perfetti, anche stavolta accompagnata da un libro, *Plastic city*, il suo primo "romanzo visivo", pubblicato dalle edizioni O.M.I. (Operativo metodologie interdisciplinari), la casa editrice di Taranto che nel 1973 darà alle stampe un altro libro del poeta di Bitonto, *Oggi jet*[19]. Quello stesso anno Perfetti si trasferisce definitivamente a Ferrara, dove prosegue la sua attività, abbandonando il ruolo svolto fino ad allora nella sua regione, ma mantenendo stretti contatti con gli ambienti artistici pugliesi[20].

L'eredità lasciata da Perfetti viene raccolta a Taranto dalla cooperativa Punto Zero, menzionata all'inizio del presente

---

[18] M. Perfetti, *La Nuova Frontiera. Dekult Theater: una operazione di cartello*, in "Corriere del Giorno", 10 marzo 1971, p. 3, cit. in A. Basile, *Michele Perfetti e la poesia visiva sullo Ionio e oltre*, in «Cenacolo. Studi Storici Tarantini», N. S. XXIV (XXXVI), gennaio 2015, Mandese Editore, Taranto, p. 116.

[19] Fra queste due pubblicazioni, Michele Perfetti non tralascia la sua attività di curatore di rassegne espositive dedicate alle esperienze verbovisuali; il 1972 lo vede infatti impegnato nell'organizzazione di due importanti eventi, entrambi tenutisi all'interno del Festival de L'Unità: il primo dal titolo *Poesia in Piazza. Esemplificazione internazionale di Poesia Sperimentale* tenutosi a Grottaglie il 10 settembre, il secondo dal titolo *Poesia Pubblica. Esempi di poesia contro il mondo* nella Villa Peripato di Taranto, appena una settimana dopo.

[20] Nel 1974, ad esempio, presenta a Martina Franca *Una poesia totale (azioni in piazza + video-tape)*, evento artistico collettivo svolto nel centro storico cittadino.

contributo, realtà nata come spazio autogestito nel 1970[21] per iniziativa di Vittorio Del Piano, artista di Grottaglie già allora in contatto con alcuni centri di produzione verbovisuale nati nel Norditalia[22]. Nel 1975, avvalendosi della collaborazione di Filippo Di Lorenzo, futuro assessore all'urbanistica del comune di Taranto, e del critico francese, teorico del Nouveau Réalisme, Pierre Restany, il centro "Punto Zero" assume la forma giuridica di cooperativa culturale [23]. Da quel momento si impegna in prima linea per la creazione di una Lega regionale capace di riunire sotto un'unica egida le associazioni culturali pugliesi.

Della proposta artistica eterogenea avanzata dal "centro documentazione e studio di progettazione grafica" Punto Zero, laboratorio di "arte contemporanea & sperimentale, grafica, multipli, videotapes", dotato di uno spazio polivalente, composto da una galleria, una discoteca e da una libreria, sito nel centro storico cittadino, è testimonianza il primo grande evento curato e promosso nel capoluogo jonico dalla realtà guidata da Del Piano, in collaborazione con la federazione provinciale del PSI nell'ottobre del 1973. *Perché contro il fascismo ancora oggi e sempre* è il titolo della mostra ospitata nella villa Peripato di Taranto, in concomitanza con il trentennale della morte di Vittoria Nenni. Il percorso espositivo, arricchito dalla presenza di opere, fra gli altri, di Mirella Bentivoglio, Lucia Marcucci, Adriano e Maurizio

---

[21] Quantunque in M. Gentile et al. (a cura di), *Artisti galleristi critici dell'area jonica. Dati per un archivio comunale d'arte contemporanea*, Edizioni Quaderni Arti Visive, Taranto 1990, p. 138, la nascita del centro Punto Zero venga ricondotta al biennio 1972 – 73.

[22] Nel 1970 Vittorio Del Piano figura, con l'opera *Ho organizzato*, fra gli artisti presentati dal n. 4 di «Geiger», la rivista nata a Torino per iniziativa di Adriano Spatola nel 1967.

[23] P. Mandrillo, *Come nascono, vivono, muoiono (e talvolta sopravvivono) le gallerie a Taranto*, in «Qui Taranto», 10 luglio 1978, p. 16.

Spatola, Luciano Ori e Arrigo Lora Totino, protagonisti delle esperienze verbovisuali italiane, si snoda e si estende nella serie di eventi collaterali. Fra questi spicca la messa in scena del "poema sinergico", azione teatrale in un tempo a cura del centro Technè diretto da Miccini[24]. Basata su un assemblaggio di testi, musiche e rumori che fondono sigle di programmi televisivi, radiocronache sportive e stralci da saggi di estetica marxista, la rappresentazione messa in scena da Miccini costituisce una nuova prova evidente del dialogo fra Taranto e Firenze, traiettoria sulla quale viaggiarono per tutto il decennio scambi di informazioni e confronti dialettici fra i poeti visivi toscani e tarantini.

La mostra "Perché contro il fascismo ancora oggi e sempre" viene presentata da un comunicato dai toni aspri e polemici redatto dal direttivo cittadino del P.S.I. nel quale si ribadisce "l'impegno di tutti i socialisti per una lotta a fondo nel Paese per stroncare sul nascere ogni conato o tentativo delle forze più retrive del capitalismo multinazionale di ricacciare la classe operaia sotto il giogo fascista." La novità, per quanto riguarda la diffusione di questo ed altri proclami di analoga verve, alimentata da alcuni fenomeni di recrudescenza di squadrismo neofascista, sta nella formula efficace adottata dal centro Punto Zero: stampare un numero considerevole di cartoline di ampio formato che rechino, sul *recto*, la riproduzione di una poesia visiva presentata in mostra e, sul *verso*, il testo del comunicato emanato dal partito. Un esperimento di *mail art* messa al servizio della veicolazione di un messaggio politico rivolto alla coscienza collettiva del popolo tarantino e ai militanti del partito, tramite invio delle cartoline stampate dal centro Punto

---

[24] *Oggi e sempre no al fascismo. La tavola rotonda nella villa Peripato*, in "Corriere del Giorno", 9 ottobre 1973.

Zero, ai diversi congressi sindacali, organizzati, nella prima metà degli anni Settanta, in tutta Italia.

Il laboratorio di ricerca artistica tarantino realizza così quanto Sarenco, tra i primi ad assegnare alla poesia visiva una forte valenza politica, aveva delineato in un intervento dal titolo *La poesia degli anni 70*, pubblicato sul primo numero di «Gramma»[25]. In quell'occasione, il poeta bresciano, decretata la fine della poesia concreta, in quanto un nuovo periodo storico aveva posto il poeta in una condizione in cui "si trova ad operare […] con le contraddizioni all'interno della società capitalistica", auspicava "l'unità di politica ed arte, l'unità di contenuto e forma, l'unità di contenuto politico rivoluzionario e forma artistica il più possibile perfetta". Anche la chiusa del suo intervento sembra echeggiare il fine perseguito dalla proposta culturale avanzata dal Punto Zero: "la nostra posizione poetica d'avanguardia non può non essere posizione fondamentalmente politica d'avanguardia".

La spinta rivoluzionaria e contestataria del sistema politico vigente che contraddistingue le attività del centro Punto Zero segna un'altra tappa importante nella mostra *No all'abrogazione della legge sul divorzio*, allestita dal 1° al 12 maggio del 1974 negli spazi espositivi collocati nel centro storico cittadino. In questa occasione sono tanti gli artisti e gli intellettuali arruolati per dar voce ad una istanza di cambiamento e di riforma sociale: Miccini[26], Pignotti[27],

---

[25] Rivista fondata a Lecce da Bruno Leo, Giovanni Corallo e Salvatore Franciano nel 1971, fiore all'occhiello dell'"esoeditoria" pugliese degli anni Settanta.

[26] Sempre nel 1974, dal 12 al 25 gennaio, Miccini aveva tenuto una personale presso la galleria Punto Zero di Taranto all'interno di una serie di mostre dedicate ai protagonisti dell'avanguardia.

[27] Il manifesto ideato da Lamberto Pignotti per la mostra promossa dal centro Punto Zero, "No all'abrogazione della legge sul divorzio", sarà pubblicato sulla copertina del volume *12 maggio '74, fine dell'ipoteca*

Spatola, Marcucci, Lora Totino[28], Ori, Anna e Martino Oberto, Restany e tanti altri protagonisti delle esperienze verbovisuali distribuiti sul territorio nazionale ed internazionale, sostengono l'iniziativa, curata da Vittorio Del Piano, rientrante nell'ambito della "grafica di pubblica utilità"[29]. È proprio lo stesso Vittorio Del Piano a spiegare il significato dell'operazione nel testo riprodotto nel catalogo, distribuito in tiratura limitata dall'editore Lacaita di Manduria, contenente le riproduzioni su cartolina dei manifesti inviati dai diversi artisti coinvolti nel progetto:

> Gli artisti italiani, con le loro opere grafiche tutte originali, danno un senso preciso ed una funzione alla rassegna "No all'abolizione del divorzio" che si pone anche come ipotesi di «spazio», dove e come definire una possibile sintassi dei rapporti sociali e quindi della inequivocabile funzione sociale dell'arte. Gli artisti, gli intellettuali che rappresentano, in quanto tali, il massimo grado della coscienza di un popolo, insieme a tanti altri impegnati socialmente, sono con questa mostra documento e con i loro progetti per un manifesto, un riferimento preciso, per quanti ancora non hanno potuto maturare l'intera problematica. È chiaro che il progetto di ogni artista va

---

clericale: cronaca di un referendum, curato da Alberto Bonetti e Mario Monducci, pubblicato da Lacaita Editore, Manduria, sempre nel 1974. Nello stesso anno le edizioni Punto Zero distribuiranno la videocassetta *Lamberto Pignotti scrive versi immortali*, filmato che contiene la registrazione della performance omonima che il poeta fiorentino replicherà più volte nel corso della sua attività artistica.

[28] Sempre nel 1974, dal 12 al 22 marzo, Lora-Totino aveva tenuto una personale, in collaborazione con Rinaldo Nuzzolese, curata da Vittorio Del Piano, presso la galleria Punto Zero di Taranto, all'interno di una serie di mostre dedicate ai protagonisti dell'avanguardia.

[29] Cfr. W. Gambetta, *I muri del lungo '68. Manifesti e comunicazione politica in Italia*, DeriveApprodi, Roma 2014.

> oltre il manifesto stesso, ed è molto più aperto, proprio perché è un progetto unitario per la produzione e la distribuzione autonoma dell'informazione – non inquinata – del prodotto culturale ed estetico. Questi artisti, tra gli individui sensibili ai problemi di oggi, sono indubbiamente molto vicini a quel progetto di arte totale che molti di loro da tempo – ognuno con un proprio linguaggio - portano avanti […]

La "mostra-documento" promossa dal Punto Zero, produce gli effetti sperati: la cittadinanza tarantina, accorsa alle urne il 12 e il 13 maggio, si esprime per il no con circa il 67 % di voti. Un risultato clamoroso reso possibile, in larga misura, da una campagna di sensibilizzazione caratterizzata da alcuni episodi sintomatici delle tensioni politiche di quegli anni[30] e scandita da diversi appuntamenti, animati dai protagonisti delle esperienze verbovisuali, collaterali all'esposizione dei manifesti realizzati dagli artisti italiani ed europei.

Anche la mostra *No all'abrogazione della legge sul divorzio* vede, infatti, il coinvolgimento di Miccini, tornato a Taranto per rappresentare un recital itinerante[31], un contributo poetico teatrale al dibattito sul divorzio, in concomitanza con l'inaugurazione della mostra: ancora una volta la prova di un dialogo, costante nel tempo, fra il centro Téchne di Firenze e quello Punto Zero di Taranto. È opportuno ricordare, al

---

[30] Dal volume *I segni del tempo. Intervista di Piero Massafra a Filippo Di Lorenzo. Documento di vita e politica*, Scorpione, Taranto 1987, p. 94, si apprende che Vittorio del Piano "fu denunciato dal maresciallo dei carabinieri per aver diffuso davanti alla sede della sezione del PSI copie dell'*Avanti!* dove era riportato un articolo sulla mostra–documento, mentre veniva trasmesso da un apparecchio televisivo a circuito chiuso un documentario dal titolo *Artisti per il NO a Taranto*".

[31] L'esperimento di teatro sperimentale, nei giorni seguenti l'inaugurazione della mostra, toccherà anche altri centri limitrofi al capoluogo jonico, come Massafra, Castellaneta e Grottaglie.

riguardo, il volume curato dallo stesso Miccini, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, pubblicato dalle edizioni Punto Zero, proprio nello stesso anno della mostra organizzata nel maggio del 1974. Una pubblicazione corposa che presenta in rassegna autori, collettivi, formazioni della neo-avanguardia attivi in Italia in quel preciso momento storico, raccolti in un'antologia di articoli e recensioni firmate dal fondatore del centro Téchne di Firenze. Fra i contributi raccolti nel volume, di particolare interesse risulta il pezzo *Artisti e letterati di Puglia*[32], nel quale Miccini esaltava il "risveglio culturale" manifestatosi in Puglia già nella seconda metà degli anni Sessanta:

> Mi ha subito sorpreso che una regione come la Puglia, così poco frequentata dal turismo e dalle sue sofisticazioni, così avara di beni, così periferica, così distante da proprie recenti tradizioni illustri – se non nella persona di studiosi e di artisti "esuli" – offra invece sintomi interessanti di un discreto risveglio culturale. Si tratta ovviamente di pochi ma tenaci pionieri che operano in circostanze assai difficili, sia per quel senso di isolamento che tormenta la "periferia" italiana, sia per gli scarsi consensi che nella stessa Puglia – governata nelle sue istituzioni culturali da gelosi conservatori – questi artisti ottengono. Eppure si deve proprio a quei pochi personaggi se i contatti della cultura artistica pugliese con il resto del mondo vengono mantenuti con fermezza mediante una continua ricerca di informazioni, di aggiornamento, di dialogo a distanza[33].

L'articolo di Miccini si conclude con una "chiamata alla guerriglia semiologica" rivolta alla realtà pugliese, con

---

[32] L'articolo fu pubblicato per la prima volta sul «Gazzettino del Jonio» l'11 novembre 1967.

[33] E. Miccini, *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, Edizioni Punto Zero, Taranto 1974, p. 36.

l’auspicio che possa farsi interprete, nel contesto del Mezzogiorno, del dissenso manifestato dal Gruppo 70 contro la civiltà tecnologica:

> La Puglia, come il resto dell’Italia, a pena di un chiaro decadimento culturale, e artistico, deve stare coi primi, con coloro che esprimono il loro dissenso, con coloro che operano nella più ferma contestazione della degradazione dell’uomo in atto nella presente civiltà tecnologica, con coloro che combattono contro la massificazione e contro l’anonimato, che operano dunque una libera attività creatrice e che perciò riscattano anche la cultura e l’arte da ogni soggezione a norme e regole dogmatiche e mortificanti[34].

Il sostegno di Miccini alla ricerca verbovisuale pugliese risulta ancora una volta determinante due anni più tardi, nel 1976, nell’organizzazione di una mostra internazionale di poesia visiva, organizzata dalla cooperativa Punto Zero, all’interno degli eventi collaterali della II Rassegna internazionale d’arte contemporanea di San Vito dei Normanni, il cui catalogo, con testo critico del poeta fiorentino, viene stampato e distribuito proprio dal centro culturale tarantino. Nel volume vengono riprodotte le opere in mostra realizzate da Bory, Valoch, Damen, Misson, Gerz, De Vree, Miccini, Pignotti, Marcucci, Ori, Bentivoglio, La Rocca, Sarenco, Isgrò, Balestrini e dall’immancabile Perfetti. Quest’ultimo è il protagonista di un'altra iniziativa, promossa sempre dalla Punto Zero in concomitanza con la rassegna di San Vito dei Normanni: una mostra inedita di quaranta francobolli, dal titolo *First day of(f) issue – telepoesia – mail – art*. È lo stesso poeta, ormai ferrarese d’adozione, a presentare questo filone della sua ricerca artistica, nel testo pubblicato in catalogo:

---

[34] Ivi, p. 37.

> La mostra di quaranta «francobolli» costituisce un momento essenziale della ricerca che da anni vado sviluppando nell'ambito della poesia visiva. Un discorso sui segni, la loro funzione, il loro uso: poetico, politico. Al di qua del libro, al di qua della galleria d'arte, come momento di azione pubblica ad amplissimo raggio, la poesia visiva acquista senso allorché raggiunge il destinatario, allorquando colpisce nel segno. Questi miei «francobolli», dopo le virtuali esperienze telegrafiche (poesia-telegramma composte negli anni '68 e '69 ed esposti e/o pubblicati in varie occasioni: al centro Tèchne di Firenze, agli incontri internazionali di Pejo, etc.) dopo le numerose esperienze di poesia – messaggio, tuttora in atto (cartoline-poesie spedite, in originale come pezzi unici, in Italia e all'estero), questi francobolli – dicevo – sono fatti per circolare, per significare l'azione di lotta continua contro il sistema. Un mezzo, come altri, per continuare a dire di «no», a mettere in luce il «negativo» sociale. La carica del mio discorso poetico è tutta qui[35].

La contestazione al sistema vigente, la lotta politica, le battaglie civili sostenute dai poeti visivi come Michele Perfetti, costantemente in contatto con la cooperativa Punto Zero di Taranto, trovano nel coinvolgimento diretto delle comunità locali, nel ripensamento dello spazio urbano, nell'occupazione creativa di inedite piattaforme di espressione, una modalità di azione che trova i risultati più felici in alcuni eventi culturali di eccezionale originalità per il territorio, organizzati talvolta anche fuori dal contesto pugliese.

È il caso ad esempio dell'azione *Prendiamoci la città*[36], curata da Stefano Favale, sempre all'interno degli eventi

---

[35] *Premio S. Vito dei Normanni. 2° rassegna internazionale d'arte contemporanea edizione 1975 – 1976*, Edizioni Punto Zero, Taranto 1976, p. 99.

[36] Il copione-schema di questa azione pubblica, divisa in quattro quadri,

collaterali della Rassegna organizzata a San Vito dei Normanni nel 1976, un happening rappresentato per la prima volta per le strade di Roma il mattino del 7 luglio. Lungo "una strada-asse rettilinea" tra S. Giovanni e il Colosseo verso Villa Celimontana, attraverso Colle Oppio, gli attori mettono in scena un'azione basata sul concetto di palingenesi, di ritorno ad un'intima comunione con la natura, culminante con una scalata di un albero, dopo aver disegnato nello spazio un'architettura tridimensionale, creata con un groviglio di intrecci di carta igienica.

La dimensione pubblica assunta da alcune iniziative promosse all'interno di manifestazioni pugliesi centrate sulle ricerche verbovisuali torna l'anno successivo, nel 1977, a Gioia del Colle, quando la lega delle cooperative locali, fra le quali figura la Punto Zero, organizza la rassegna *Al castello / Interventi / Arte / Cinema / Musica / Teatro*. Dal 26 agosto al 26 settembre 1977, il castello normanno svevo ospita una serie di eventi, in larga misura organizzati dalla realtà tarantina coordinata da Vittorio Del Piano. Il ruolo di guida assunto dalla Punto Zero nella definizione degli eventi che scandiscono l'intera durata del festival è dimostrato sin dal giorno della sua inaugurazione: il 26 agosto, infatti, il castello di Gioia del Colle apre le porte al pubblico con la rassegna "*Arte/ipotesi & ricerche contemporanee*", interamente curata dalla coop. Punto Zero[37]. La rassegna si compone di tre mostre: *Grafica di artisti italiani*, nella quale spiccano i nomi dei protagonisti delle esperienze verbovisuali, quali Marcucci, Martini, Miccini, Bentivoglio, Pignotti; *Poesia Sperimentale*, il cui percorso espositivo annovera i lavori eseguiti, fra gli altri, da Lora-

---

della durata complessiva di 49 minuti, è pubblicato in *Premio S. Vito dei Normanni*, cit., pp. 139 – 140.

[37] "*Punto Zero" al Castello di Gioia del Colle*, in «Corriere del Giorno», 31 agosto 1977, p. 3.

Totino, Caruso, Ori, Perfetti; ed infine "*Arte-ricerche contemporanee*", una mostra-evento realizzata da performance eseguite da Pignotti, Del Piano, Perfetti, ai quali vengono accostati lavori di alcuni artisti locali ed un recital di Ettore Toscano ispirato a *La Valigia dell'emigrante*[38], corpus di sedici serigrafie realizzate da Franco Gelli, raccolte dalla Punto Zero in una cartella documento edita nello stesso anno, corredata dagli interventi, fra gli altri, di Michele Perfetti, del neoeletto segretario del Partito Socialista Italiano, Bettino Craxi, e di Filippo di Lorenzo.

Le energie messe in campo dalla cooperativa Punto Zero non si esauriscono però con il giorno dell'inaugurazione: infatti, il centro di ricerca d'avanguardia artistica tarantino si avvale, nei giorni successivi, degli apporti di Lamberto Pignotti, il quale il 4 settembre esegue la perfomance *Eat Poetry (poesia da mangiare)*; di Arrigo Lora – Totino, che il 14 settembre rappresenta le due azioni teatrali *Poesia ginnica* e *Poesia fonica*; di Michele Perfetti, protagonista il 18 settembre della performance *Poesia e azioni*; ed infine dello stesso Del Piano, il quale il 25 settembre presenta *Videotape comunic/azioni & opera/azioni*, un incontro-dibattito nel quale l'artista di Grottaglie illustra la sua attività di documentarista e i suoi esperimenti nell'ambito dei linguaggi mass-mediali, ricerca condivisa con altri poeti visivi vicini alla Punto Zero.

Questa feconda collaborazione porterà due mesi più tardi, nel novembre del 1977, alla partecipazione dello stesso Del

---

[38] Le serigrafie realizzate da Franco Gelli hanno ispirato nel 2015 un progetto espositivo itinerante, *La Valigia dell'Emigrante*, coordinato da Alberto Piccinni per conto dell'associazione U.P.E. di Matino - Unione Pugliesi Emigrati, che rilegge in chiave critica e attuale il fenomeno migratorio del Sud Italia negli anni Settanta, attraverso i materiali raccolti all'interno dell'archivio di Antonio Negro, attivo in quel periodo storico come insegnante e sindacalista di area socialista in Svizzera.

Piano con il gruppo *Video Arte Sperimentale* di Taranto, composto da Miccini, Perfetti e Pignotti, alla rassegna internazionale intitolata *Gli art / tapes dell'Asac*, promossa dall'Archivio Storico di Arte Contemporanea della Biennale di Venezia. In quell'occasione, il gruppo presenta un video di trenta minuti "riferito a interventi di iniziativa politica e di animazione, a carattere antropologico, sociologico ed estetico sperimentale"[39].

L'attenzione nazionale dedicata alla caleidoscopica realtà tarantina, attestata dall'invito giunto dall'importante rassegna veneziana, verrà confermata anche tre anni dopo. A Milano, infatti, nel giugno 1980, Fernando De Filippi e Ugo La Pietra annoverano, fra i centri di produzione artistica più vivaci del Mezzogiorno, proprio la cooperativa Punto Zero di Taranto, nella mostra "Appunti sulla Puglia"[40], allestita all'interno della rassegna "Documenti di Gestione alternativa", organizzata dal Centro internazionale di Brera. Un ulteriore riconoscimento che sta ad indicare la visibilità raggiunta dalla proposta verbovisuale e, allo stesso tempo, politica, sostenuta dal vulcanico laboratorio di produzione d'arte di avanguardia quale è stato, nel corso degli anni Settanta, il centro Punto Zero di Taranto.

---

[39] M. Perfetti, *È nato a Taranto il videotape mezzo d'espressione artistica*, in "Corriere del Giorno", 29 dicembre 1977. L'articolo è riportato in nota in G. Marinelli, *Taranto fa l'amore a senso unico*, cit., p. 80.

[40] La locandina della mostra milanese è stata pubblicata in F. Aprile, *Altri luoghi e momenti del verbo-visivo in Puglia*, «Puglialibre», 30 dicembre 2016, consultabile all'indirizzo web: http://www.puglialibre.it/2016/12/.

FASANO E MARTINA FRANCA: ESPERIENZE VERBO-VISIVE IN PUGLIA

ORONZO LIUZZI

Venga ciò che ancora non è mai stato
Celan

Manifestare l'armonia nascosta che si compie nell'incontro esistenziale tra essere umano e mondo sul piano di un'arte e scrittura non stereotipata e non monologata ad un sistema sociale non aperto ma chiuso in una terra abitata da uomini che vivono un rapporto di non confidenza e meraviglia verso pensieri in trasformazione non è facile, anzi, il cammino diventa sempre rischioso ed impossibile. Cambiare la parola umana dove l'energia si presenta nel suo splendore grazie ad una rivoluzione nel presentare e riflettere la contemporaneità, è come la luce di lume che si apre e allo stesso tempo si spegne. La conseguenza è inevitabile: il vivere nell'alienazione e nell'isolamento provoca danni a volte irreversibili. Il linguaggio di una tradizione fangosa e indurita, confusa e non disponibile a nuovi orizzonti, mummifica letteralmente colui che si espone in prima linea per essere e testimoniare in un continuo divenire lo spazio globale dell'arte. Prendere coscienza della propria epoca con una idea in continuo movimento vuol dire prendere vita e nello stesso tempo la coscienza dell'uomo diventa l'elemento della configurazione del mondo, crea la dinamica dell'impossibile-possibile, origina una nuova apertura verso progetti e proiezioni future. Il critico Marco Tagliafierro ha scritto sul n.331 di Flash Art che: «L'uomo appartiene al tempo eppure considera il tempo come il suo peggior nemico; ma se si considerasse il tempo come una

questione circolare, anziché lineare (la linea è un'invenzione culturale, mentre il cosmo è di fatto circolare) il tempo ne resterebbe sconfitto».

Fasano città solare, cullata dalle colline e dal mare, radice di un tempo lontano, l'avvolge la storia dei Messapi con la memoria di Egnazia, colorata dalla bellezza delle cripte rupestri, respira l'eco di una tradizione ancora non dissolta ma viva, ridente e riflessa da un'aria visionaria, ha raccontato il suo tempo. Ho respirato l'astratto bianco delle sue case fino ai miei trent'anni, per poi trasferirmi, all'inizio degli anni ottanta a Corato, rimanendo fedele e continuamente innamorato della mia luminosa Puglia. L'intero periodo degli anni settanta è stato un vivere uno svelamento continuo di avvenimenti, di novità e di crescita. Frequentare il corso di laurea in Filosofia con l'indirizzo di Estetica all'Università degli Studi di Bari, mi ha dato la possibilità di uscire dall'invisibile esserci, per prendere corpo di una realtà più mondana e di conoscenza e di conoscenze e per un'apertura sempre più in divenire. «Si è artisti a patto di sentire ciò che tutti i non artisti chiamano forma, come contenuto, come la cosa stessa. Con ciò si appartiene certamente a un mondo capovolto» (Nietzsche).

Intrapresi, in quel periodo, relazioni più letterarie che artistiche e significativo fu l'incontro con il poeta Lino Angiuli; lui, invece, frequentava il corso di laurea in Lettere e discutevamo sulla letteratura contemporanea, quando ci incontravamo all'istituto di Estetica. L'unica fonte per una informazione aggiornata sui vari movimenti artistici e letterari era la libreria Laterza di Bari, che a sua volta aggiornamenti tipo riviste, cataloghi e saggi era una impresa impossibile. Gruppo 63, poesia visiva, arte sperimentale ecc., erano movimenti alquanto sconosciuti dalle nostre parti. Solo verso la metà degli anni settanta si riusciva ad afferrare golosamente testimonianze di quello che avveniva a livello internazionale,

altrimenti bisognava spostarsi nelle città del nord Italia per una conoscenza diretta e completa. A volte circola nell'aria una energia creativa inconscia che ti permette di innescare un'esplosione creativa di cambiamento. Quella energia sensibile primordiale e unica che ti collega direttamente all'etere del cosmo come una antenna, dandoti la possibilità di recepire quel filo che indirettamente ti collega con il pensiero dell'altro o degli altri o su tutto ciò che sta avvenendo sul nostro pianeta. È una informazione non cartacea. È una corda del pensiero che assume una funzione cosmologica ed è quella che collega la terra con il cielo.È una sorta di *axis mundi*.

Teoria letteraria, filosofia, ideologia e contestazione letteraria e artistica, in piena libertà di azione, erano prerogative che favorivano una mia ricerca e una mia attività di esplorazione errante e non che contrastava gli ordini dell'ideologia del potere dominante e del dominio capitalistico. Procedevo al montaggio di immagini e di scrittura che si inserivano nel filone di un lavoro creativo oppositivo capace di aggredire lucidamente il senso comune, le pigrizie mentali, l'assuefazione a quei prodotti di consumo. Non ricercavo il non senso, né un discorso interrotto e frantumato, ma quel *fil rouge* con l'esperienza della vecchia storia e con il quotidiano del contemporaneo, non dimenticando la condizione sociale pugliese di quegli anni. Una professione di fede e di lavoro informato e impegnato per un contesto multietnico e di interscambio culturale, per far emergere una riflessione sul senso dell'identità. Purtroppo, vivevo in un territorio che non offriva gli strumenti idonei per creare una identità solida e univoca. Il mio dire e il mio fare non rientravano in un pubblico, anche se giovanile, disinformato e lontano dall'arte contemporanea. Avevo necessità di condividere, in caso contrario l'isolamento sarebbe stato inevitabile. La svolta avvenne nel 1973, quando vinsi il primo premio di poesia a

Martina Franca (città in continuo fermento culturale già da allora) e il presidente della giuria era la scrittrice Giovanna Bemporad, che in quel periodo aveva curato per la RAI l'Odissea di Omero. Fu una fortuna averla incontrata e trascorrere una intera giornata con lei. Finalmente comunicavo con una donna di ampie vedute letterarie e artistiche. Era un libro aperto. Un'esperienza importante che mi dette la possibilità di maturare un dialogo con i luoghi e la gente. Per evolvermi con lo scorrere del tempo. Per interrogare l'essenza della dimensione umana. Per rapportarmi con la natura, la storia e con la comunione cosmica. Nacquero opere, poesie e performance, pubblicazioni e mostre personali. La poesia visiva diventava sempre più fruibile, la scrittura sperimentale e le performance di poesie interattive, obbligando il visitatore non ad un passante frettoloso, ma attento e partecipe attivo ad una emozione dell'intelligenza. Invadevo lo spazio e contaminavo la scrittura con canti popolari e rivoluzionari.

Nel 1977 pubblicai con una casa editrice di Roma una raccolta di poesie inserendo testimonianze di lettere scritte da ebrei che erano stati deportati nei campi di concentramenti nazisti e che riuscii a rintracciare, traducendole in italiano. Non si parlava ancora della giornata della memoria. Nel 1979 una casa editrice di Roma mi pubblicò *Mio figlio è l'albero*; una narrativa sperimentale narrata con una discontinuità linguistica e babelica mescolanza di storie e contaminazioni. Un sistema caotico di informazioni e di denuncie, una trasgressione rispetto all'etica e all'estetica della tradizione letteraria, un disarticolare il reale. Mi fu di base quel pensiero hegeliano che definiva il moderno umorismo:

> L'umorismo non si pone come compito di far conformare e svolgere oggettivamente un contenuto secondo la sua natura essenziale, di articolarlo e conchiuderlo

> artisticamente in questo sviluppo in base a lui stesso, ma è l'artista stesso che penetra nell'argomento. Perciò la sua attività principale consiste nel fare in sé decomporre e dissolvere, ad opera della potenza di trovate soggettive, lampi di pensiero e sorprendenti modi di concepire, tutto ciò che pretende di farsi oggettivo e di acquistare una forma fissa della realtà o che sembra possederla nel mondo esterno. Con ciò ogni autonomia di un contenuto oggettivo e la connessione della forma, in sé fissa, data dalla cosa stessa, vengono in sé annientate, e la rappresentazione diviene solo un gioco con gli oggetti, una deformazione e un rovesciamento della materia, ed insieme uno scorrere in su e in giù, un incrociarsi di espressioni, modi di vedere e atteggiamenti soggettivi, con cui l'autore porta allo sbaraglio se stesso e i suoi oggetti.

La metà degli anni settanta, dopo la laurea in Filosofia Estetica, sono stati momenti decisivi e in continuo movimento per assaporare l'ebbrezza del fare arte, legati allo slancio, alla forza ed elevazione creativa. Parlavo della traccia del pensiero che l'artista esplorava lo spazio e l'ambiente, con le relazioni che si innescavano nel contesto creativo; il superamento dei suoi limiti, gli slittamenti tra reale e mentale, le ambiguità del visibile. Ogni strumento e forma di comunicazione erano importanti per poter trasmettere e far conoscere nuove idee e forze alternative per un mondo diverso fatto non di manichini, ma da uomini solari. Pensatori liberi.

Con la nascita delle radio libere ebbi l'occasione di far conoscere non solo la mia arte, la poesia, le performance, ma tutto un apparato culturale di quel periodo. Usando l'energia dell'etere avevi la possibilità di entrare nelle case della gente direttamente senza chiedere permesso a nessuno. Radio Selva. Trasmettevamo dalla Selva di Fasano e la frequenza copriva un vasto raggio territoriale che arrivava alle porte di Bari,

coinvolgendo anche Brindisi e Taranto e città come Ostuni, Martina Franca e Putignano. È stata una bella esperienza libera e di conoscenza. Spaziavo dalla poesia contemporanea, presentando anche poeti dell'ultima generazione, dal cinema, teatro, libri e mostre… Sembrava una cosa relativamente facile, ma richiedeva un impegno altamente professionale, dove l'assenza dei confini ti dava la possibilità di crescere e far crescere orizzonti nuovi di informazioni. Non me ne andavo a zonzo nell'etere nel chiacchierio, ma sapientemente e in modo audace cavalcavo il tempo e consegnando un pensiero libero e democratico.

Il cambiamento radicale è avvenuto con la pubblicazione della mia raccolta sperimentale di poesia *Teresa/Attunico* nel 1977 con l'Editore Schena. Il mio lavoro artistico e letterario prendeva sempre più una fisionomia ben definita che consisteva nel cercare contatti con la forma umana e costruita su un bisogno di sperimentazione ampia per un allargamento nel campo d'indagine. *Teresa/Attunico* mi ha battezzato finalmente come poeta sperimentale a livello nazionale e mi ha dato la possibilità di essere inserito in *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980* di Giuseppe Zagarrio edito da Mursia Editore nel 1983, oltre a numerose recensioni su riviste letterarie in voga in quel periodo. Grazie ancora a questa pubblicazione ebbi modo di riprendere i contatti con esponenti di rilievo della cultura a Martina Franca ed esattamente con la gallerista Lidia Carrieri. Ci fu un vento nuovo quanto fruttuoso e di confronto che mi permise di fluire e confluire nell'universo dell'arte. Un mondo da condividere fatto non solo di passione, ma di conoscenze. Un mondo che riflette fluidamente infinite prospettive e immagini. Un viaggio di esperienze, di lucida consapevolezza per un'analisi e lettura critica del proprio lavoro, di riflessioni, di dialoghi. Una volontà di costruire un racconto visivo capace

di cogliere l’essenza e la varietà di un iter creativo. Martina Franca diventava un fulcro di idee nuove, si declinavano sequenze poetiche rilevanti e alternative e si esploravano linguaggi contemporanei. Nel 1975 nasceva il Festival della Valle d’Itria su iniziativa di un gruppo di appassionati musicofili e capeggiati anche da Paolo Grassi, all’epoca sovrintendente del Teatro alla Scala. Con Lidia Carrieri le prospettive diventavano sempre più solide e aperte attraverso la conoscenza di movimenti artistici, i contatti anche diretti con importanti artisti e critici. Fondò anche un giornale aperiodico *Humpy Damty*, con la pubblicazione di alcuni numeri e si scriveva di arte, di letteratura, di teatro, di cinema ed altro. Non eravamo isolati dal mondo, anzi, un punto di svolta capace di emozionare non solo i collaboratori sempre attivi e partecipi (alcuni di loro scrivevano su quotidiani nazionali), ma da parte di lettori attenti che ci sostenevano. Seguirono numerosi eventi in galleria, iniziò con il nome di Galleria Carella e dopo alcuni anni diventò Studio Carrieri: la mostra personale dell’artista fotografo Urs Luthi, una sequenza di performance-azioni da parte di artisti pugliesi, tra cui Mimmo Conenna con la contaminazione del grano e tanti altri. Da parte mia realizzai prima una mostra personale, presentando opere recenti ed una perfomance interattiva dove il pubblico partecipava alla lettura dei miei versi tratti dalla raccolta *Teresa/Attunico*. L’evento fu altamente emozionante ed imprevedibile, in quanto i presenti poterono non solo dialogare con me, ma entrare direttamente nella scrittura e con la scrittura. Una relazione per mettersi in gioco e vivere l’azione performativa in modo attiva. Continuammo con altre performance non solo a Martina Franca, ma anche al Palazzo dei Congressi a Selva di Fasano, invitando altri operatori, con l’impegno di sviscerare una visione di un linguaggio non univoco, dove l’opera d’arte o l’azione creativa si offriva alla sensibilità e interpretazione in

modo democratico all’osservatore. Le mie performance poetiche non invadevano lo spazio, mi disperdevo nello spazio. Comunicare e coinvolgere lo spettatore, creando una sorta di comunione del pensiero, mi dava la possibilità di provocarlo concettualmente, dando origine alla non indifferenza partecipativa. La poesia doveva assolutamente riempire un vuoto ed era l’occasione giusto per articolare questo punto interrogativo. Facevo brillare il pensiero poetico creando una condizione che spingevo i presenti alla meditazione, alla riflessione, per una costellazione luminosa e un cambiamento vivo. Li invitavo ad una rinnovata coscienza consapevole e fluida.

Con i critici Vittorio Fagone ed Enrico Crispolti, Lidia Carrieri dette vita agli *Incontri di Martina Franca* che caratterizzo un momento felice dell’arte meridionale, con interventi, performance, dibattiti con alcuni tra i maggiori artisti che dal 1979 al 1980 operavano a livello internazionale, come Orlan, Mirella Bentivoglio, Fabrizio Plessi, Magdalo Mussio, Mario Cresci, solo per citare alcuni. Fu un momento molto vitale non solo per la città di Martina Franca, ma per tutti coloro che fecero parte, e per me rimangono ancora ottimi ricordi. Un periodo bellissimo e straordinario in quanto ebbi la possibilità di conoscere gli artisti e la loro arte, aprendomi alla poesia visiva e alla scrittura ecc. Vivevo l’arte e ho iniziato in modo più consapevole a vivere la vita. Vivevo la passione, la curiosità, la sperimentazione e l’azione di artisti internazionali nel flusso del mio tempo. Inoltre, sempre nell’ambito dell’evento *Incontri di Martina Franca*, collaborai con l’artista fotografo Mario Cresci alla realizzazione sia della sua personale, dove presentò i suoi ultimi lavori e sia della mostra sulla fotografia italiana. Fu un’esperienza straordinaria lavorare con uno degli artisti fotografi a livello internazionale,

un'esperienza che mi dette la possibilità di conoscere anche i maggiori esponenti della fotografia italiana contemporanea.

Gli incontri con i critici e con gli artisti mi dettero la possibilità di scoprire ed esplorare un mondo nuovo di conoscenza e di segnali alternativi dove il linguaggio della scrittura esprimeva universi di situazioni, di possibilità espressive tutte da esplorare. Maturai una scrittura di comunicazione non codificata e non codificabile. Una struttura del linguaggio tipicamente mediterranea, calda, sanguigna e più oggettuale, per una vera e propria forma d'arte, cercando di scoprire l'infinito che è dentro di noi e quell'infinito che è fuori di noi. Un'altra grande opportunità la ebbi nel 1979 in occasione di una vacanza presso la villa del mio amico artista Fredy Lapenna a Selva di Fasano del famoso critico Filiberto Menna. Fu un'occasione particolare ed emozionante che mi dette la possibilità di conoscere lo scenario artistico internazionale e di parlare, discutere e dialogare con un personaggio squillante della critica ufficiale favorì la mia crescita di pensiero, l'arte, del fare l'arte e invadere l'arte. L'amicizia con Filiberto Menna non finì in quell'anno, ma continuò con altri numerosi incontri e l'ultimo avvenne a Roma al Lavatoio Contumaciale insieme alla moglie e artista Tomaso Binga.

Gli inizi degli anni ottanta furono per me decisivi ed importanti e particolarmente significativi per sperimentare la scrittura lineare, commistionandomi con essa e rafforzandone il senso. Esplorai quell'aspetto della poesia visiva che mi permetteva di confrontarmi giorno dopo giorno con gli artisti, storici che operavano in quegli anni. Spingevo la mia arte ad uscire dal buio, dai labirinti oscuri dei pensieri, e mettevo a fuoco una luce interiore, vera e vitale. Una luce che mi estraeva dalla monotonia della vita quotidiana, dall'indifferenza, dal banale e dal vuoto. Pensare, ragionare e riflettere erano fonti

essenziali che mi permettevano il recupero di una scrittura calligrafica aperta, valida, dinamica e libera, con una manualità che dava forma, spessore e contenuto all'opera. La scrittura pulsionale riusciva, finalmente, a sviscerare il reale, relazionando l'io dell'artista con il suo oggettivo, in modo da acquisire musicalità, spazialità e cromaticità. La luminosità e il fascino della scrittura si irradiavano nell'ambiente, nello spazio e nel tempo reale. Il suo corpo, il suo segno, il suo valore e la sua dinamicità acquistavano forma e consistenza con la manualità, rendendo visivo «Un viaggio che è anche viaggio all'interno della parola come del colore; un viaggio in cui è racchiuso l'universo uomo e dalla cui conoscenza è possibile aprire la mente sull'universo dello spirito» ha scritto Eugenio Giannì riguardo alla mia arte come scrittura, o scrittura come arte.

La Pratica del Creativo: dall'Immaginario all'Immaginale

Vincenzo Ampolo

Praticare il creativo assomiglia di più
a un atto divino (realizzare il vivente)
che non al costruire un monumento
(realizzare un ricordo).
Luigi Lezzi, "Praticare il Creativo"

1. *La chitarra e il ciclostile*

A Lecce, verso la fine degli anni 60, scrivevamo canzoni, sulla scia dei cantautori più introversi come Guccini, De Gregori, ma soprattutto Claudio Lolli. Un piccolo gruppo di ragazzi, appena adolescenti, esprimeva, attraverso la musica e le parole, scambiate e condivise, un malessere e un rifiuto che sembrava necessario e urgente e che contribuì in quegli anni a dare un senso e un ordine, al nostro caos interiore. Lo spazio tra Politica, Cultura e Sogno, così come tra Ribellione e Rivoluzione non sembrava poi così definito e definitivo. I temi delle nostre canzoni erano quelli del nostro vissuto politico/personale ed esistenziale al tempo stesso. Riporto il testo di una di queste mie canzoni:

> Il giornale del mattino / L'ho buttato lì per terra / Con la testa sul cuscino / Cerco ancora di incontrarti / In un sogno disegnato / Con Amore / Una foto ormai sbiadita / Ritornata nella mente / Cerco il sole nella notte / Ma oramai non vedo niente / Aggrappato ad un ricordo / Con Amore / Ti hanno visto eri caduto / Con la testa rovesciata / Il tuo sogno si è perduto / Sopra i sassi di una strada / Tu

> gridavi la tua rabbia / Con Amore / E di notte non sogno più ragazzi / Che fanno all'amore in periferia / Ma sempre più spesso la polizia / E compagni che muoiono per strada / Per i nostri fiori feriti / Ci sarà sempre una poesia / Ma c'è un urlo nel petto / Che non vuole andar via[1].

Nasceva in quegli anni una sensibilità nuova sui temi della follia e della reclusione:

> È l'alba, è l'alba, è l'alba / Un'altra alba ancora / Che prigioniera ti trova / Con lo sconforto addosso / Sul viso un'aria stanca / Ti siedi su una panca / E il corridoio vuoto / Tutto bianco / Ricordo di una neve consumata / E l'estate è passata / È venuto l'autunno. / Una giornata grigia tutta da passare / La voglia di gridare / Un gesto basterebbe per sentirti viva / Ma tu non lo puoi fare / Se li farai arrabbiare / Sai che cosa ti aspetta / Ti ammazzeranno piano / Loro non hanno fretta / La testa contro il muro per sentire / Se poi è tanto difficile morire / E le giornate perse a guardare le mani / Sembrano uccelli liberi[2].

Dirò di quegli anni in un mio scritto successivo: «La chitarra era la nostra arma da passeggio, che sfoderavamo, magari ad assemblea terminata, per parlare di noi a noi, per tentare di capirci, a volte di interrogarci»[3]. Se Alessio Lega, un giovane

---

[1] AMPOLO V., *Con amore*

[2] AMPOLO V., *È l'alba*

[3] Ho ripercorso le emozioni di quegli anni in diversi lavori, ricordando, aggiungendo e rivisitando l'esperienza alla luce dei successivi eventi. In particolare: AMPOLO V., *La Pratica del Creativo*, in «Progetto Umanistico Rivista di Pedagogia psicologia e studi interdisciplinari», ed. Centro Studi e Ricerche Medico-Psico-Pedagogiche Anno V – Numero 4 -1988, p. 43.;
AMPOLO V.-ZAPPATORE G., *L'albero dei desideri*, in «Musica droga & transe», Lecce, ed. Sensibili alle foglie, 1999, p.139 (Nello stesso testo *Le tecniche di Osho*, p.37).

cantautore di successo (premio Tenco 2004) ci riconosce come suoi primi maestri, in ambito cantautoriale, questo non può che dare ulteriore valore a quella stagione magica.

2. *La controcultura*

La Controcultura americana arrivava filtrata dalle nostre riviste giovanili, prima fra tutte «Ciao Amici», diventato «Ciao big», e infine «Ciao 2001», e successivamente dal mitico «Re Nudo» di Andrea Varcarenghi[4]. Le riviste giovanili di quegli anni erano piene di colori, di poesia, di musica, di utopia e anche di psicoanalisi, come ricerca del D/IO perduto. La radiolina, sempre più piccola, era incollata alle orecchie e dava il segno di tempi nuovi. L'Underground salentino era praticato all'interno di cantine umide, mascherate con luci psichedeliche, dove vi è la possibilità di urlare tanto forte da perdere la voce a ogni esibizione. I preti più giovani proponevano, anche in provincia, la "messa beat" e utilizzavano radio private e ciclostile per permettere, ai ragazzi della parrocchia, di esprimere, con cautela, il parere sui nuovi temi del cambiamento. Ecco che, proprio su una di queste riviste, tirata in ciclostile all'interno del gruppo di Azione Cattolica di Racale, traccio e pubblico i miei primi segni grafici a commento dei testi ciclostilati. (*Noi Giovani*, anno IV, n. 6, 1969). Tra disegni, testi di canzoni e un impegno scolastico,

---

[4] Andrea Varcarenghi, diventerà Swami Deva Majid dopo il suo viaggio in India e dopo essere diventato discepolo al seguito del guru Rajneesh, meglio conosciuto con il nome di Osho. Dopo essere diventato anche io un Sannyasin mi capitò, molti anni dopo, di scrivere qualcosa su Osho e sulle pagine di Re nudo.
- *Cercando l'altra coscienza*, in «Quotidiano di Lecce», 28 giugno 1980 (paginone culturale con altri interventi sul tema da me proposto.)
- *Da Rostagno a Cancrini*, in «Re nudo» n.54, ottobre 2001, p. 6.

subìto più che vissuto, passano circa 10 anni, quando viene pubblicato il mio primo racconto su un mensile locale (*Teresa Libera* in «La Folaga», Felline, 25 marzo 1979) e inizia la collaborazione con il neonato «Quotidiano di Lecce» e poi con la Rassegna trimestrale «Sud Puglia».

3. *Il Teatro e la Psicoanalisi*

Per altri versi, Lecce, con la sua Università in fermento, accoglie esperienze teatrali che in pochi anni metteranno radici e creeranno le premesse per una realtà di ricerca e rappresentazione particolarmente felice. Seguo in quegli anni il prof. Taviani**,** docente di *Storia del Teatro e dello Spettacolo*, che mi spinge a fare ricerca sul campo per analizzare riti locali, come quello del Carnevale; che mi insegna le psicotecniche del lavoro dell'attore e invita compagnie teatrali esterne a scambiare esperienze per una vicendevole esperienza ed arricchimento. Il "Camion" di Quantucci ci vede esplorare la provincia in lungo e in largo per "caricare" e "scaricare" esperienze teatrali tra le più affascinanti. L'Analisi del profondo mi cattura con tutta la sua forza creativa, curativa e interpretativa. Sotto la guida del prof. Dario V. Caggia inizio la mia Analisi personale, che diventerà presto un'Analisi Didattica ed una prima tappa del mio percorso formativo e professionale. La mia tesi di Laurea ha come titolo *Psicoanalisi e Controcultura,* ed è la mia prima ricerca teorico-pratica a cui mi appassiono in modo, forse, troppo coinvolgente. Al Festival dei poeti, sulla spiaggia di Castel Porziano, conosco Allen Ginsberg che mi dedica una breve poesia, al tramonto di un minestrone di emozioni tanto intense da sembrare surreali[5].

[5] Su Psicoanalisi e Controcultura ho scritto: "Immagini di un'idea – Note ai margini del silenzio" in L'Immaginale, n.17, anno x, ottobre 1994, pp. 203-211.

Ostia
Lights on the ocean stage
naked orators shout at the crowd —
Maybe I better shut up & meditate on my breath?

Allen Ginsberg

Versi e versacci a Castelporziano

FOLLA di giovani venuti da tutta Italia a Castelporziano per la «maratona della poesia» organizzata dal «Beat '72» e dal Comune di Roma. Le prime giornate — stasera è la volta dei più famosi tra gli stranieri, dagli «americani» a Evtuscenko — sono state movimentate. Il pubblico ha rumorosamente contestato i poeti «ufficiali». Dacia Maraini, scesa dal palco, ha esclamato:

impedivano rumorosamente di recitare le sue poesie. L'atmosfera, ha commentato qualcuno, è a metà tra un «happening» che vede il pubblico protagonista e un trasferimento sulla piaggia dei riti e delle facce di piazza Navona. Ieri sera la serata è filata più liscia, anche se in chiusura un gruppo ha impedito la prosecuzione delle recite portando un pentolone sul palco

4. *La Psicologia Umanistica*

Tuttavia in quegli anni, in Italia, era arrivata l'eco della Psicologia Umanistica e, i suoi maggiori esponenti come Rogers, Lowen e Maslow, venivano in Italia introdotti dai loro allievi più promettenti. Convegni, Gruppi esperienziali ed Eventi Formativi in tutta Italia mi vedevano partecipe e pieno di entusiasmo, insieme alla ragazza che sarebbe diventata mia

moglie qualche anno dopo e avrebbe partecipato, con discrezione ed autonomia, alle progettualità di pensiero e di vita stessa. In uno di questi Eventi conobbi Giulio Fontò, di formazione rogersiana, direttore dell'Istituto di Bioenergetica "W. Reich" di Milano, Claudio Mencacci, psichiatra dell'Ospedale Niguarda Ca' Granda di Milano, che allora dirigeva probabilmente il primo reparto di medicina psicosomatica in Italia e il romano Luigi De Marchi, iniziatore fin dal 1960 degli studi reichiani in Italia, curatore di un'ampia biografia di Reich, della Bioenergetica e dei padri della psicologia umanistica. Con loro e con il contributo dello stesso Dario V. Caggia, fondai nel '79 il «Centro Studi e Ricerche Medico-Psico-Pedagogiche» successivamente denominato «Centro di Ricerca, Formazione e Terapia, Persèo», riconosciuto Ente Morale dalla Regione Puglia nel 2/11/1981. Successivamente fondai, e ne divenni direttore responsabile, «Progetto Umanistico», una rivista di pedagogia, psicologia e studi interdisciplinari, distribuita in Italia da La Rivisteria di Roma e pagata, solo in parte dalla poca pubblicità procurata. Parlerò più avanti, e in modo più compiuto, di questa esperienza editoriale.

5. *La provincia di Lecce*

Se la città di Lecce segna la rotta dei movimenti di contestazione, la provincia è tutto un rifiorire di realtà politico-culturali legati ai cosiddetti movimenti della Nuova Sinistra che si allargano alle istanze anarchiche, libertarie e creative. Chi viene dalla città è vissuto con diffidenza, ma anche con attenzione ed interesse. Casarano sta vivendo una stagione creativa ad opera di Nicola Sansò**,** figlio d'arte che vive a Firenze ma periodicamente ritorna al suo paese a proporre eventi creativi d'avanguardia che coinvolgono artisti affermati e giovani interessati. Dentro/Fuori Luogo è un'esperienza che

coinvolge artisti affermati provenienti da tutt'Italia e giovani del posto, molti dei quali, negli anni successivi, daranno prova delle loro capacità artistiche ormai mature[6]. Nicola Sansò, in uno spirito di collaborazione, illustrerà i primi tre numeri della nostra rivista «Progetto Umanistico». Dei paesi vicini, Parabita è un centro di cultura, con Aldo d'Antico, Marcello Seclì, Rocco Coronese e con una frequentazione d'intellettuali che si ritrovano al tavolo della famiglia D'Antico a condividere cibo e cultura, scrittura e progetti, arte e pratiche espositive e politico-culturali. Gallipoli, con la bellezza delle sue tradizioni storiche e con la vivacità dovuta elle permanenze estive di artisti e poeti nazionali, diventa, ad opera della famiglia Cataldini e di Marilena in particolare, un luogo di sperimentazione di linguaggi lineari, visivi e performativi, capace di aggregare ed al tempo stesso di collegarsi con realtà nazionali e internazionali. Intorno, Matino e Ugento soffrono per la piaga delle droghe, importate dall'emigrazione di ritorno. I primi malati di AIDS e la concentrazione di tale malattia, rendono tristemente famosi questi luoghi e ne falciano una buona parte della gioventù.

6. *Progetto Umanistico e le altre…*

Dal 1982 al 1988, per conto del «Centro Studi e Ricerche Medico-Psico-Pedagogiche» di Casarano (LE), (Direttore Responsabile: VincenzoAmpolo), viene pubblicata la rivista scientifica di pedagogia, psicologia e studi interdisciplinari Progetto Umanistico, strumento di divulgazione dei percorsi di ricerca e delle riflessioni teoriche che emergevano dal lavoro scientifico e culturale. Unica, in quegli anni, rivista scientifica

---

[6] INTRA per la pratica e comunicazione dell'arte. DENTRO/FUORI LUOGO febbraio/ Luglio 1980).

a carattere nazionale, nata nel Salento al di fuori dell'ambito Accademico e per questo invidiata e richiesta da singoli studiosi e da Associazioni, Centri di ricerca e di Terapia. Già dal numero zero del dicembre 1982, accanto ai contributi scientifici degli studiosi già citati e di Cesare Padovani, Consulente culturale della Repubblica di S. Marino, di Fiorella Petrì, psicologa del Ministero di Grazia e Giustizia di Napoli, Mario Polito, psicologo e psicoterapeuta di Asiago, ospitiamo interventi artistici, come quelli del fiorentino d'adozione Nicola Sansò e dei suoi inchiostri su carta giapponese. Accanto a Sansò, i cui disegni compariranno anche nei numeri successivi della rivista, si affiancheranno gli interventi artistici di poesia-visiva di Marilena Cataldini e di Osvaldo Piccardo, iniziatore del cinema di animazione in Italia, che firmerà anche la copertina del numero monografico su *La Nascita* del novembre 1985. Nel 1988 si conclude l'esperienza della rivista con un numero monografico, curato insieme a Marilena Cataldini, su *La Pratica del Creativo*[7]. Questa volta curo personalmente anche la grafica della copertina e, nell'inserto centrale, appaiono i miei "disegnini" in forma di "omini" e "quadratini". Insieme ai miei disegni compaiono quelli dell'amico e Maestro d'Arte Bruno Munari "Disegnare un albero", di Marcello Piccardo a corredo di un testo su " Il cinema fatto dai bambini", di Osvaldo Piccardo "Vedere con l'orecchio", di Umberto Palamà "La grande cerniera", Norman Mommens "I meloni traboccanti", di Gigi Lezzi "Praticare il Creativo" ed altri ancora.

Il fermento sociale e politico stimola, a livello locale,la nascita di esperienze editoriali, scientifiche e poetiche. Vengono pubblicate in quegli anni: «L'Immaginale» di Dario

---

[7] Il testo *La Pratica del Creativo*, con cornice da me disegnata, fu pubblicato il 12 aprile 1989 sul «Quotidiano di Lecce».

V. Caggia (1983), «Spazi-di-versi» di Marilena Cataldini (1983), «l'Immaginazione» di Piero Manni (1984) e inizia il gruppo del Laboratorio di Poesia dell'Università di Lecce che darà vita alla rivista «L'Incantiere» (1985).

Fogli d'Arte, Fanzine ed esperimenti editoriali in fotocopia o vere e proprie riviste pubblicate come supplementi a Stampa Alternativa, chiamano a raccolta giovani creativi interessati a comunicare creativamente. È del 1983 la nascita di «URLO» giornale d'altro edito dalla "Associazione Culturale Caleido" di Taranto (Supplemento a Stampa Alternativa) al quale collaboro scrivendo sui temi a me più congeniali: droga e controcultura. In questi anni inizio ad alternare pubblicazioni su riviste culturali e alternative a pubblicazioni su riviste scientifiche di psicologia e scienze affini. (Vedi Scienze Psicologiche, Napoli 1987). All'inizio degli anni '90 partecipo ad alcune esperienze editoriali di Antonio Verri: «Titivillus» (1991) e «L'avvisatore» (1993), e scrivo per «Il Bardo» (1997) per «L'isola che non c'è» (1998) e per il quotidiano «Leccesera» (1998). Congiuntamente pubblico sui «Quaderni di medicina delle tossicodipendenze» (1998) e sul «Notiziario A. USL» di Lecce (1999). Sono questi gli anni in cui, oltre al lavoro istituzionale in ambito sanitario collaboro con l'insegnamento di Sociologia delle Religioni dell'Università di Lecce e, in particolare, compio ricerche sul territorio con il prof. Fumarola e il prof, Georges Lapassade. Da queste ricerche nascono molti interventi che pubblico su varie testate e alcuni libri individuali e collettivi. Nel 2001 inizia la mia collaborazione con la rivista «Altrove» (Società Italiana per lo Studio degli Stadi di Coscienza. Dal 2008 entro nel gruppo della rivista «A Levante» (di cui sono tutt'ora redattore) e collaboro assiduamente alle pagine culturali del quotidiano «Il Paese Nuovo». Scrivo per «Melissi», rivista di culture popolari e per altre testate del territorio. Sempre nel 2008 entro a far parte del

portale d'Arte «ArsMeteo» che riconosce il mio impegno artistico, creativo e organizzativo. Molti gli interventi verbo-visivi pubblicati sul portale, anche a seguito di mostre personali e collettive a cui partecipo[8]. Negli ultimi anni, oltre a pubblicare una diecina di libri, in collaborazione o come unico curatore, collaboro alle riviste di psicologia «L'Anima Fa Arte» (Chieti) e «Psiche Arte e Società» (Roma) e curo la critica e la promozione di alcuni artisti come Luisella Carretta, Martha Nieuwenhuijs, Rudi Punzo, Corrado Alderucci, Giuseppe De Filippo, Fabrizio Fontana, Massimo Pasca ed altri[9].

---

[8] *Vedi Il tempo dell'Arte e il suo Corpo*, *(*dal mio saggio*: Le seduzioni del corpo e l'estasi tecnologica,* in «MELISSI», n. 16/17, Besa Editore, 2008, pp. 117-123).

[9] Tra le pubblicazioni curate dall'autore, in modo individuale o collettivo: *La Pratica del Creativo* (1988); *Il primo sole* (1996); *EXTASY* (1997); *Musica droga & transe* (1999); *Diario e dintorni* (2001); *Voci dell''Anima - Scrittura narrazione e pratica analitica* (2004); *Dissociazione e Creatività - La transe dell'artista* (2005); *Martha Nieuwenhuijs Tra Eros e Logos* (2009) *Oltre La Coscienza Ordinaria Riti Miti Sostanze Terapie* (2012); *In Tondo* (2017).

LE PAROLE DENTRO L'IRIDE

MARILENA CATALDINI

Si intitolava così, *Le parole dentro l'iride*, il primo Quaderno del Laboratorio Grafico, numero unico, pubblicato in Gallipoli nell'aprile 1981. Una lunga striscia eliografica stampata solo su di un lato, che si richiudeva a fisarmonica. Senza editoriale, rigorosamente scritta a mano, raccoglieva disegni e poesie. Disegni fatti con la china dall'allora giovane artista Anna Maria Pisanello, più tardi divenuta anche esperta artigiana che riprese l'antica arte del bisso, con cui realizzava i capelli delle sue bambole di cartapesta. Le poesie lineari erano le mie con altri interventi di Franco Coluccia, Piera Romano e Chiara Pisanello. La copia ingiallita che io conservo porta il numero 61. Credo che ne stampammo meno di cento, ma piacquero perché da quella esperienza presero il via una serie di relazioni che avrebbero portato per il futuro, a nuovi interventi singoli e collettivi.

Se si potesse con certezza nominare il motore che dà origine alle cose, tutto sarebbe più semplice. In realtà era un clima, un'urgenza creativa che si respirava a scuola, nelle famiglie e nei centri di aggregazione. A quei tempi aggregarsi era importante, appassionarsi in lunghe conversazioni mai concluse e che risorgevano ad ogni incontro. A Gallipoli, tra l'altro, in quel periodo soggiornava a lungo, insieme alla sua compagna, minuta e poliglotta, un giovanissimo poeta francese dal nome Jehan Van Langhenhoven. Jehan amava definirsi "l'ultimo dei surrealisti". Lo si incontrava spesso presso il Caffè Jolanda, dove si fermava a leggere e scrivere appoggiato ai minuti tavolini in ferro battuto. Alcuni suoi testi, come *Voyelles* del 1980, lui li stampò presso l'antica Tipografia Stefanelli e il numero zero della rivista «T.E.N.» (Trans Europ

Notte), si apre con una specie di editoriale scritto in italiano, da lui firmato e datato Gallipoli /Aprile 1980.

Quel clima di fermento alimentava la ricerca sul testo e sulla scrittura. Dopo la prima esperienza, nel maggio 1982, sempre per i Quaderni del Laboratorio Grafico, venne stampato un altro numero intitolato *Le mani, narciso e altri versi* che insieme ai miei, conteneva interventi poetici di Luigi Stagno e Roberto Cataldini, oltre alla collaborazione di Elio Leo. Dalla formula della rivista come oggetto estetico, il cui standard comunicativo poteva essere sottoposto a manipolazione, scaturì l'esperienza di «Spazi di-versi», numero unico in cinquecento copie numerate, del febbraio 1983, che accanto ad interventi grafici, raccoglieva poesie verbo-visive e lineari. Si componeva di un solo foglio, in cartoncino leggero, che una volta ripiegato consentiva spazi utilizzati come multipli di pagina. La redazione era costituita da me, Cesare De Salve ed Elio Leo. Vi scrissero tra gli altri, Antonio Verri e Antonio Errico. Nell'editoriale firmato dalla redazione, si milita apertamente per la convinzione di una scrittura che è segno fra i segni, oltre che codice al servizio della comunicazione: «Gli strumenti espressivi già acquisiti affinano il segno e si affinano su di esso. Spesso, a volte senza volerlo, il segno si fa ricerca e comunque ogni segno racchiude il gusto di una scoperta che è sempre personalissima anche se è già stata sperimentata da altri». Dopo questo numero la redazione, da Gallipoli, si trasferì a Parabita, arricchendosi delle collaborazioni di Aldo D'Antico, Vincenzo Ampolo, Luciano Provenzano e Franca Capoti. Si produssero altri due numeri, nell'aprile 1984 e febbraio 1985, poi l'esperienza venne chiusa. Essa è valsa, comunque, a raccogliere l'interesse e la collaborazione di autori come Giuseppe Lagrasta, Gaetano Barbarisi, Martin Andrade e Giampiero Bini.

Ormai intrapreso il lavoro sulla parola, nel 1983, partendo dal tema dell'identità, prese forma un testo *underground* intitolato *Esercizi poetici*, in cui erano presenti interventi verbo-visivi e poesia concettuale. In quegli anni, le pubblicazioni poetiche non solo erano autoprodotte a stampa tipografica, come del resto gran parte di quelle attuali, ma molto spesso erano pensate e costruite dall'autore come opera nell'opera. Le stampe fotostatiche o in ciclostile o in offset, l'impianto grafico, le rilegature manuali, la successiva distribuzione curata personalmente, costituivano, come tuttora rappresentano, tappe di un processo creativo che si pone come *continuum*, senza un inizio ben preciso, senza una fine determinata.

Da queste osservazioni scaturì una Rassegna della piccola editoria pugliese, relativa alla rivista e al libro di poesia negli anni '80, che si tenne a Bari nei giorni del 24 e 25 settembre 1984, presso la Libreria Villari. L'Arci di Bari sponsorizzò l'iniziativa e vennero catalogati e censiti, tra riviste e libri di poesia, circa novanta testi autoprodotti o pubblicati da piccole case editrici, nel periodo tra il 1980 e il 1984. Certo non si coprì tutto il territorio regionale. Rimase fuori essenzialmente la provincia di Foggia, ma la rassegna voleva essere una prima tappa, da proseguire e ampliare con appuntamenti successivi, che purtroppo non avvennero più, per mancanza di fondi. La riflessione sul rapporto tra poesia ed editoria vide coinvolti sia autori singoli che centri culturali come «La Vallisa» di Bitritto (BA) e il Centro Culturale «Pensionante dei Saraceni» di Lecce, le edizioni del Laboratorio di Poesia di Novoli (LE) e testi della Lacaita di Manduria (TA).

Poche cose come i testi di poesia pubblicati in proprio, alimentano un microcosmo editoriale dalla forte esigenza di assoluto e questo indipendentemente da ogni giudizio di valore sull'opera, tanto che, data la ricorrenza di pubblicazioni in certi

ambiti, si potrebbero tentare approcci diversi dalla sola critica letteraria, che alla fine non può che mortificare le aspettative degli autori. Il mio interesse per la pubblicazione di riviste è sempre stato molto vivo. Si agita al loro interno un dinamismo umano e creativo che può mettere in discussione le categorie culturali. Ovviamente c'è sempre il problema finanziamento, ma se messo da parte per un attimo, l'esperienza può dare luogo a pratiche di libertà e democrazia vissute in prima persona e non solo mediate. Per questo mio interesse, ho partecipato alle iniziative editoriali di «Progetto Umanistico», rivista pubblicata dal Centro Studi e Ricerche medico-psico-pedagogiche, di Casarano diretto da Vincenzo Ampolo. Il mio più fattivo intervento si è avuto con il numero del periodico intitolato alla Pratica del Creativo, edito nel 1988. La rivista aveva una rete di collaboratori motivati e autorevoli e il monografico sulla creatività ebbe una buona risonanza nel territorio. Avevamo attivato, come Centro Studi, un Seminario proprio sulla Pratica del Creativo, svolto da gennaio ad aprile 1986, con interventi che andavano dalla poesia alla musica, dalle arti visive all'esperienza di animazione, con lo scopo dichiarato di sollecitare le individualità e interagire con i partecipanti. Il materiale prodotto, le riflessioni intervenute, i contributi e apporti teorici, anche successivi al seminario, vennero riversati nella rivista, che conteneva tra gli altri gli interventi di Umberto Palamà e di Normann Mommens. Normann dando il suo contributo al significato di Pratica del Creativo, la ritenne come l'attitudine nella propria vita a dare *priorità all'esercizio pratico della facoltà immaginativa.* A margine della scrittura o in sovrapposizione ad essa si situava l'esperienza performativa. Se si riconosce che la parola non può essere scissa dal segno grafico che la compone, è inevitabile ritenere che ad essa appartenga anche il gesto fisico oltre alla vocalità. Il mondo della comunicazione è un tutto

inscindibile e ogni testo che voglia rappresentare significati, può avvalersi di questo “tutto”, assolutamente storico, consumabile, irripetibile. Anche la voce poetica che leggendo e interpretando, si concede all’ascolto, ha il dovere di trasmettere, di volta in volta, significati differenti perché diversi sono il timbro, il ritmo, il respiro, l’emozione. Per questo l’atto poetico vive e si consuma solo nell’istante della sua partecipazione. La solitaria lettura di un testo, seduti comodamente in poltrona, è un’altra cosa. Performances e azioni sceniche hanno lo scopo di scrollare di dosso ogni torpore comunicativo, oltre alla pigrizia che subentra ogni volta che l’abitudine si appropria del senso e dell’espressione, alimentando il luogo comune. L’incontro con il gruppo di animazione “La Molla” di Lecce, ha dato luogo a tre performances: «L’ombra» 1990, «Biglietti e Bagagli» 1994, e «La trama del the» 1998.

Altro impegno con la carta stampata è stata l’esperienza di «Tempo di Marea». La rivista era centrata sul discorso della differenza di genere e aveva come sottotitolo quello di *Periodico di riflessioni e pratiche politiche*. Un periodico a cadenza quadrimestrale che veniva pubblicato in provincia di Catanzaro, ma che aveva diffusione anche in Salento per l’attiva presenza di autrici pugliesi. In redazione insieme a me, vi era anche l’artista leccese Rita Goffredo che ne ha disegnato le copertine, oltre alla pubblicazione delle sue grafiche. Vi hanno scritto, inoltre, sempre dal Salento, Marilena Castegnaro, Annamaria Santo, Anna Rita Merico, Giuliana Coppola. L’esperienza si svolse nell’arco di tre anni, dal 1991 al 1993, con la pubblicazione di otto numeri ed era, ancora una volta, autofinanziata. Con Tempo di Marea si instaurò, tra due *topos di mediterraneità,* quello calabro e quello pugliese, una condivisione di pratiche di scrittura che furono occasione per nuove iniziative e dialettiche anche serrate. Mi sento di dire,

soprattutto, che essa è stata per il territorio una delle poche riviste che, in maniera divulgativa, si è occupata di pensiero di genere. È scontato, ma la questione va ricordata: se la premessa per la libertà di un periodico è l'autofinanziamento e la ricerca della pubblicità ne rappresenta la sopravvivenza, il problema economico rimane la causa principale di cessazione delle pubblicazioni. Con l'avvento del web le cose sono cambiate e si può pubblicare *on line*, ma è cambiata anche la modalità di lettura e di relazione. La comunicazione è diventata più veloce e immediata, ma anche casuale, laddove non orientata diabolicamente dai collegamenti della rete. A volte rischia di essere una disperante esperienza di solitudine. Per non parlare poi dei programmi, sempre più sofisticati, dei computer, che mettono alla prova ogni ingegno, ma anche moltiplicano le capacità artistico/espressive.

Comunque ai giorni nostri certe passioni persistono e se lo schermo del computer illumina il nostro volto, il fruscio della pagina è ancora un suono conturbante. Oggi l'interesse è ripartito fra due periodici, di cui volutamente dirò poco perché l'esperienza è ancora in atto: da un lato «l'Incantiere» trimestrale di poesia che da Lecce ha una buona diffusione nazionale. In redazione, oltre a me, Arrigo Colombo, Walter Vergallo, Pierpaolo De Giorgi. Dall'altro vi è «A Levante», con un folto gruppo redazionale, quadrimestrale gioiosamente ostinato a reinventare il rapporto con la propria terra, perché Galatone, il luogo di provincia da cui prende le mosse, si sposti un poco più verso il centro del mondo.

UN PONTE LECCE-GENOVA. INTERVISTA A VINCENZO LAGALLA

FRANCESCO APRILE

1. Parliamo del suo periodo artistico nel Salento, prima dell'arrivo a Genova nel 1985. In quale contesto si muove e quali linguaggi caratterizzano la sua attività?

Il contesto è quello della sperimentazione degli anni settanta che si riverbera negli anni ottanta. Per sperimentazione intendo, non solo, il consolidato modello degli anni sessanta che permette di uscire dagli schemi tradizionali. Avere, quindi, una differente visione e dare nuova collocazione all'oggetto quotidiano entrato a far parte, dopo Marcel Duchamp, della pratica artistica. Lo stesso approccio viene usato con la parola e il linguaggio in generale, contesto in cui opera Francesco Saverio Dòdaro. Per quanto mi riguarda, pur utilizzando diversi medium (fotografia, pittura, installazioni…), l'elemento comune è l'ironia, la quale, destabilizza l'opera/oggetto fino a far perdere la sua funzione.

Nel periodo salentino mi muovo fondamentalmente in tre direzioni:
-Fotografia (performance realizzate da professionisti e sequenze fotografiche realizzate da me)
-Costruzione di oggetti
-Costruzione di libri-oggetto
In tutti e tre gli ambiti compare la parola combinata in varie forme con oggetti e immagini. L'aspetto verbo-visivo riveste per me in quel periodo una grande importanza e per lungo tempo è stato mio riferimento primario, era ancora il periodo

della “Poesia visiva” con i suoi artefici (a Genova Mignani era uno di questi).

2. Con l’arrivo nel capoluogo ligure iniziano le collaborazioni con Rolando Mignani e gli altri esponenti del gruppo genovese, dunque Bucci, Di Cristina, Brunetti, Galletta, Terrone. È di questo periodo il passaggio alle installazioni? Come rapporta il suo percorso artistico con le implicazioni spaziali che assume l’opera?

Mignani, protagonista della Poesia semiotica insieme a Carrega, è stata la prima persona che ho conosciuto al mio arrivo a Genova su indicazione di Dòdaro. Entrambi a quell’epoca erano impegnati nella realizzazione di riviste caratterizzate da un unico orientamento linguistico: Dòdaro produceva “Ghen” a Lecce e Mignani “Ghen Liguria” a Genova in linea con la rivista di Dòdaro con cui era in contatto. Ho un ricordo nitido di una sera d’autunno, quando sono andato da lui la prima volta; sono rimasto colpito dal suo “naturale imbarazzo”, siamo scesi a bere un caffè al bar e da quel momento è nata una relazione artistica e umana senza tempo. Con Mignani è arrivato Di Cristina, e Bucci, il più giovane del gruppo, bravo con la matita e con la penna, tanto che la maggior parte dei testi che mi riguardano li ha scritti lui. Insieme, già l’anno dopo il mio arrivo a Genova nell’86, abbiamo presentato alla Sala Cambiaso di Palazzo Meridiana la mostra “Progetto per una dimora inabitabile” (titolo dato da Rolando e dedicata a Martin Heidegger), dove per la prima volta realizzo una installazione: un libro aperto le cui pagine hanno una dimensione di mt.2 x 2,50 e con al centro, sospesa tra le pagine, una stadera che pesa delle ossa. Lo spazio tridimensionale, diventa per me, da quel momento quello che la tela è per il pittore, “l’ambito su cui intervenire”, privo però di un perimetro che ne traccia i confini. I precedenti lavori del

periodo salentino, si muovono nello spazio; nonostante, appesi al muro, sono oggetti tridimensionali (Clessidra, Orgasmo, Edificio…) ove si denota già l'aspetto del dentro/fuori l'opera; lo spazio esterno all'opera entra dentro l'opera attraverso buchi e fessure praticati o già esistenti ai supporti dei lavori. L'opera, per sua parte, si estende oltre il suo perimetro prolungandosi nello spazio circostante. Questa estensione, non appaga ed è percepita da me ancora non sufficiente, sperimento così nell'installazione l'apertura degli schemi esistenti ed elimino le rigidità della rappresentazione. In questo modo viene dato, in senso letterale, spazio alla "possibilità" spesso collegandola agli aspetti sociali, culturali e politici del periodo. L'artista più che interprete diviene "filtro" nel mostrare cose ed eventi nudi, privi di quella patina del quotidiano che tende a nasconderne l'essenza (Duchamp insegna). L'aspetto ironico rappresenta il reale intervento dell'artista, anche questo ha fatto Duchamp, quello che non ha potuto fare è vivere la nostra epoca, così complessa tra globalizzazione e sviluppo insostenibile, ma è nella complessità che si aprono gli spiragli per "il fare artistico" rendendola visibile a tutti attraverso "il lavoro estetico". Gli altri esponenti del gruppo "Il lavorio dell'artista – Un percorso genovese – 1977/1989", mostra presentata a Genova nel 2013 e di recente portata ampliata al Castello Carlo V di Lecce, li ho frequentati saltuariamente in quanto amici di Rolando.

3. Nelle sue opere la parola è spesso in relazione ad oggetti dell'uso quotidiano, mostrando slittamenti di senso, aperture improvvise, vie di fuga che al fruitore restituiscono, fra l'altro, la dimensione concreta, appunto oggettuale, della parola nella quotidianità, mostrandola in un rapporto di continuità con gli oggetti utilizzati. Eppure proprio questa materialità si mostra quasi necessaria per la divaricazione del senso. Il gioco delle

ambivalenze, della polisemia, sembra mostrare l’opera come un alternarsi continuo fra scena e retroscena. Esempi di questo percorso sono, fra le varie opere, le installazioni «Ghigliottina» (la parola Langue in doppia accezione) e «Peccato originale» (con il doppio riferimento etimologico di “melo”, malum-melos) eppure già ravvisabili ad esempio nei «Testi Visivi» (Io Me- -Reelin g, esposti nel 1985 a Lecce e Bari). In altra istanza, oggetti e polisemia dei linguaggi costruiscono un dialogo costante col tempo: attraversamento, sconfinamento (di tempo e genere), apertura o chiusura, inizio-fine-continuità. È il campo della vita, dell’esistenza, quello dell’opera?

La parola è sicuramente uno degli elementi più importanti che compare nei miei lavori. Quando ho parlato con Rolando del mio progetto dal titolo “TU BI, scrittura fonetica dell’essere” mi ricordo che si è divertito molto e per un lungo periodo tutte le volte che ci siamo incontrati mi salutava ghignando con “To be…tu bi”. “La parola” è stata costretta da me a convivere con oggetti e immagini con cui non aveva nulla a che spartire. Come sempre è l’ironia che crea il terreno comune, come nell’opera “Pane quotidiano” in cui parole ritagliate da giornali quotidiani vengono incollate su una grossa pagnotta “imbalsamata”, tutto questo rimanda all’esistente, con cui bisogna fare i conti giorno dopo giorno e in definitiva “l’esistenza” più che ambito di sviluppo dell’opera è l’opera stessa.

POESIA VISIVA E MAIL ART. INTERVISTA A FRANCO ALTOBELLI

FRANCESCO APRILE

1. Al tuo arrivo a Bari nel 1989 qual era la ricezione, da parte della città, dei linguaggi intermediali, quali poesia visiva, mail art ecc.? Quali spazi assorbivano il fermento attorno a questi linguaggi?

Al mio trasferimento da Roma a Bari l'impatto con l'ambiente culturale fu difficilissimo in quanto non conoscevo nessuno. Provenivo da ricerche legate al Nuovo Astrattismo nella pittura, ma anche da ricerche concettuali e dalla mail art, che avevo conosciuto nel 1980. Frequentavo spesso Tomaso Binga (Bianca Menna) e Filiberto Menna nel loro spazio "Lavatoio Contumaciale". I primi anni a Bari sono stati più che altro fasi di conoscenze di gallerie e di artisti. Non ricordo che ci fosse molta attenzione e valorizzazione specificamente delle opere di artisti verbo-visuali. D'altronde io stesso ero in una situazione molto statica e alla ricerca di una svolta e di un cambiamento espressivo.

2. Con l'apertura dello studio-galleria «Spazioikonos» quali sono state le tue attività?

Ho inaugurato lo studio-galleria nel 2002, poco dopo l'apertura del mio nuovo studio. L'ubicazione in una zona vicino al centro ma non centrale è stato molto apprezzata. In quegli anni infatti c'era un momento di grande fervore artistico. Si aprivano continuamente spazi non convenzionali ai giovani artisti. Io non avevo molta esperienza come gallerista, ma ne avevo molta come artista e animatore culturale, per cui avevo

un'idea precisa e chiara di quello che volevo proporre. Nel corso dei nove anni di attività ho esposto artisti selezionati unicamente in base alla qualità, per me unico parametro. Spesso artisti di livello nazionale, molti provenienti dall'area romana, magari che non avevano mai esposto in Puglia. Ho realizzato anche mostre in contemporanea con il Museo Nuova Era di Bari, ottenendo un'intervista in diretta sulla Rai. L'accoglienza della stampa nazionale e locale e della critica al mio "particolare" spazio è stata incredibilmente generosa. Memorabile è stata la mostra "Pesce d'Aprile", ideata e organizzata con l'artista Iginio Iurilli, che ha coinvolto tutto il sistema dell'arte barese in una sorta di gioco ironico e autoironico. La galleria era pienissima tanto che era difficile entrare anche fino a tarda sera.

3. *Il tuo percorso si nutre di svariati media, in che modo questi elementi di estrazione diversa concorrono sul piano estetico alla formazione dell'opera?*

Tutto concorre alla mia natura curiosa ed eclettica. La formazione di architetto, grafico e artista autodidatta mi ha portato a sperimentare per anni l'integrazione fra i vari media, analogici e digitali. Ho cercato di unire la bellezza della materia, del tatto, della carta, in special modo con la tecnologia nuova o desueta, fotocopiatrice, stampante, computer. Ma la curiosità, la voglia di sperimentare e divertirsi è il maggior collante.

4. *La costruzione di "simboli" che caratterizza la mail art, dai francobolli ai timbri d'artista alle buste interventate, trova un suo specifico registro all'interno del tuo percorso?*

Nella Mail Art ho trovato la sintesi grafico-pittorica delle mie idee artistiche, sebbene la Mail art è soprattutto

“comunicazione” (attraverso gli elementi tipici della posta). Ho potuto sperimentare l’inserimento di elementi grafico-simbolici che mi rappresentano (la X per esempio) oppure sovrapposizione verbo-visuali, foto vintage di pugili, ecc. Questo perché la mail art, come è noto, è anarchica e trasversale a tutte le forme artistiche e creative. Nel 1980 vidi una mostra di Cavellini e del suo archivio e da allora la pratico, sebbene irregolarmente, selezionando gli artisti a cui inviare le opere. Dedico molta energia a costruire un invio con cura e qualità, pensando al destinatario e alla sua reazione emotiva, evitando standard e ripetizioni. Inoltre sono affascinato dai francobolli: ogni anno ne progetto molti, autoironici o in omaggio ad altri artisti….

5. La comunicazione come paesaggio contribuisce alla costruzione dell’universo linguistico del tuo operare. A questo punto come si relazionano il paesaggio linguistico e strumentale della comunicazione e quello naturale, o urbano, come materiali del tuo agire?

Una domanda molto interessante. Da quando facevo pittura astratta mi sono occupato concettualmente del paesaggio, o meglio del paesaggio interiore. Sebbene in seguito mi sono più concentrato sul rapporto tra identità e identificazione, l’idea del paesaggio mi ha sempre affascinato. Da architetto posso affermare che il paesaggio è l’architettura della natura. Non può esistere senza l’uomo e l’uomo condiziona il proprio ambiente. Di conseguenza l’ambiente è la manifestazione visibile dell’identità dell’uomo che lo abita. Un paesaggio armonioso è l’espressione della condizione armoniosa degli abitanti, come proiezione della mente e del cuore. Ne consegue che la Bellezza alloggia dentro chi costruisce il proprio ambiente. Con queste premesse ho potuto attraversare invariabilmente differenti paesaggi linguistici e metalinguistici;

essi hanno allargato i miei percorsi sperimentali e creativi, piuttosto che stringerli nelle morse stilistiche. Fare pittura, collages, istallazioni o mail art è per me una opportunità di estrapolare il mio paesaggio interiore, un diritto-dovere del mio essere artista.

L’ARCHIVIO ANTONIO NEGRO E «LA VALIGIA DELL’EMIGRANTE» DI FRANCO GELLI

ANTONIO NEGRO, ALBERTO PICCINNI

1. LA STORIA DI ANTONIO E «LA VALIGIA DELL’EMIGRANTE»

ANTONIO NEGRO

1.1. *La storia di Antonio*

Tutti gli emigranti sono consapevoli di aver vissuto un’avventura unica e straordinaria e spesso portano con loro la voglia di raccontarla e trasmetterla. È così anche per Antonio Negro che è passato dalla clandestinità all’insegnamento, all’attivismo politico e sociale fino al momento del ritorno in Italia. “Dopo il diploma mi ritrovavo a bighellonare nei bar ma, un giorno, mentre stavo sulla porta di casa, passò un amico con l’auto targata Basilea e mi propose di andare con lui. Presi quattro stracci, li misi in una borsa ed è così che decisi di emigrare”. “Lavoravo per una ditta di sonde perforatrici. La notte andavo a ballare e la mattina dopo non riuscivo mai ad arrivare puntuale al lavoro. Ricordo che un giorno arrivai alle 11:30 quando mancava poco per la pausa-pranzo. Il capo-cantiere mi intimò di non arrivare più in ritardo ed io per tutta risposta gli chiesi di farmi i conti perché volevo licenziarmi. Il capo mi accontentò ma risultò che ero io a dover dare alla ditta 50 franchi, che tra l’altro non avevo. Da quel momento rimasi in Svizzera come clandestino. Dormivo nelle cabine telefoniche e sulle panchine pubbliche finché un amico mi

suggerì di recarmi al Consolato dove fui assunto subito al nero all'ufficio protocollo. Era paradossale che io, da clandestino, mi dovessi occupare di preparare i documenti degli altri italiani". Dopo poco fui assunto come insegnante presso la Casa d'Italia, l'edificio che ospitava le scuole per italiani che abitavano a Zurigo. La situazione di precarietà dei miei colleghi mi fece venire in mente l'idea di un sindacato per gli insegnanti all'estero ed è così che fondammo lo SMIE (Sindacato Maestri Italiani all'Estero) che nel tempo confluì nella UIL SCUOLA. L'attività sindacale era intensa e mi portò in giro per l'Europa con il progetto di unificare le diverse posizioni degli insegnanti italiani all'estero in un unico stato giuridico. Nel 1976 venni eletto nel Consiglio Nazionale della Pubblica Istruzione. I sette anni che seguirono alla mia elezione furono un periodo esaltante in cui riuscimmo a stabilizzare la posizione degli insegnanti all'estero, a effettuare diverse campagne contro la xenofobia, i raggiri delle rimesse o a favore degli alunni italiani o dei ricongiungimenti familiari. "Fu questo il clima in cui maturò anche la battaglia per il diritto di voto che vide Mirko Tremaglia il massimo sostenitore del voto degli italiani all'estero". "Da dirigente socialista mi sono avvicinato anche alle problematiche dei rifugiati politici nel mondo e mi capitò di aiutare spesso i gruppi di militanti cileni che manifestavano contro la dittatura di Pinochet". L'esperienza in Svizzera mi ha dato il piacere di conoscere e/o scambiare carteggi con tantissimi personaggi illustri del panorama politico e artistico tra cui Aldo Moro, Sandro Pertini, Ignazio Silone, Riccardo Lombardi, Sergio Endrigo, Bettino Craxi, Canzoniere Del Lazio, Franco Gelli e gli artisti della coop. Punto Zero, Nerio Nesi e molti altri senza dimenticare il valore del rapporto con i bambini, i colleghi della scuola e del sindacato e la corrispondenza con i miei conterranei. Non mi riprenderò mai dallo shock che ho avuto con il mio rientro in

Italia. Faccio davvero fatica ad accettare lo scarso rispetto delle istituzioni e degli orari. Per esempio, in Svizzera non esiste la seconda convocazione delle riunioni. L'orario è uno e basta. Ricordo che una volta il presidente di una cooperativa cominciò una riunione con soli due presenti: lui ed io. Quando arrivarono gli altri e chiesero notizie sui primi argomenti all'ordine del giorno rispose che quegli argomenti erano già stati esaminati".

1.2. *La valigia dell'emigrante*

"In occasione della mia candidatura al Consiglio Nazionale della Pubblica Istruzione, il mio amico Filippo Di Lorenzo mi fece conoscere Franco Gelli al quale chiedemmo di realizzare delle opere da utilizzare per la campagna elettorale. È così che Franco creò la *Valigia dell'emigrante* ricostruendo un immaginario visivo legato alle difficoltà concrete degli emigranti". La valigia è una collezione di serigrafie autografe e numerate contenute in cartelline che riportano i contributi testuali degli amici e dei colleghi di partito che hanno sostenuto la mia candidatura e riconoscevano l'estrema raffinatezza dell'opera di Gelli. Le turbe psicologiche e affettive dei bambini, la rigidità dei controlli e della burocrazia svizzera, i sogni e le passioni degli emigranti, la corrispondenza con i familiari, il legame con la terra e con il paesaggio, l'impoverimento e la staticità del meridione dell'Italia in contrapposizione allo sviluppo e al benessere del nord Europa. Attraverso lo strumento del collage e della poesia visiva, Franco Gelli è in grado di restituire all'osservatore la straordinaria complessità emotiva, affettiva, culturale e politica che l'esperienza migrante racchiude al suo interno. Nota la sottigliezza percepita a suo tempo da Gelli nella serigrafia dove emerge il contrasto tra la lettera della bambina, piena di dialetto e di errori, e l'immagine di Antonello da Messina,

grande artista frequentatore delle corti straniere. La serigrafia esprime il dualismo italico tra la genialità e il volgo, ma sempre Italia è! Ci riflettevo proprio in questi giorni in cui si celebra la settimana della lingua italiana nel mondo.

1.3. *Il libro «La questione scolastica»*

Nelle fasi finali del lavoro per la pubblicazione del libro *La questione scolastica* di Vittorio Gazzerro sulla scuola italiana all'estero, cominciammo a riflettere alla grafica da mettere in copertina. L'impatto visivo dell'immagine sulla copertina di un libro gioca un ruolo importante per il messaggio che può dare, e perché diventa la sintesi estrema del contenuto stesso. Proprio sulla base di queste considerazioni, ci venne in mente la figura dell'artista Franco Gelli che con la Valigia dell'emigrante aveva trasportato in maniera impeccabile il vissuto dell'emigrato nelle immagini delle sue opere: quasi una fotografia dell'emigrazione nelle sue varie sfaccettature. Così decidemmo di chiedere a lui il disegno della copertina del libro. Gelli accettò volentieri. Elaborò cinque bozzetti tra i quali avremmo dovuto sceglierne uno. Ci inviò il plico con dentro una seconda lettera, in busta chiusa, che conteneva le sue preferenze e che avremmo dovuto aprire solo dopo avere effettuato la nostra scelta alfine di non farci condizionare. Avevamo anche capito, conoscendolo, quale sarebbe stata la sua preferenza senza aprire la busta. Qualcuno disse di optare per la bozza preferita dall'autore in omaggio al suo impegno, ma alla fine decidemmo di rispettare comunque la scelta così come avvenuta, anche per rispetto alla volontà, alla sensibilità e alla correttezza di Gelli.

2. Uomo – Migrazioni – Ambiente
Lettura socio-antropologica dell'opera di Franco Gelli

Alberto Piccinni

2.1. *La nascita delle opere*

Già all'inizio degli anni '70 l'artista aveva creato le prime bozze restando affascinato dai compiti in classe che la sorella insegnante aveva fatto svolgere ai suoi alunni con il tema "Il mio papà …". Il giovane Gelli pone l'attenzione sugli elementi e sui simboli con cui i bambini identificano la figura del padre spesso emigrato all'estero per lavoro. L'opera però prende corpo e vigore nel momento in cui Gelli incontra Filippo Di Lorenzo, all'epoca mente brillante intorno alla quale ruotavano gli artisti della Coop. Punto Zero di Taranto. Di Lorenzo era stato responsabile del settore emigrazione nel partito socialdemocratico, aveva condotto ricerche nel campo dell'emigrazione italiana ed era a conoscenza della situazione socio-politica riguardante le istituzioni e le associazioni che componevano la rete degli Italiani all'estero. "Ho conosciuto Franco ammirando alcune sue tavole e da subito abbiamo fraternizzato come fanno i giovani che trovano intesa culturale. Da lì ci siamo confrontati innumerevoli volte nonostante la distanza creando le basi per la costruzione delle opere successive"[1]. Le tavole di Gelli sono dunque il risultato di questa continua dialettica tra i due e coniugano da un lato la fulminea capacità di sintesi poetica dell'artista e dall'altro il senso storico e culturale del politico Di Lorenzo che aveva

[1] Intervista a Filippo Di Lorenzo – a cura di Alberto Piccinni – Archivio Negro, 2016.

approfondito gli studi sulla democrazia greca nel pensiero di Schlegel. Di lì a poco la cooperativa Punto Zero produrrà l'opera denominata "La valigia dell'emigrante", una collezione (tiratura 500 unità) di 16 tavole serigrafate e autografe in cui, attraverso lo strumento del collage, Gelli è in grado di restituire all'osservatore la straordinaria complessità emotiva, affettiva, culturale e politica che l'esperienza degli emigranti sud italiani racchiude al suo interno. L'artista scelse di creare una cartellina dello stesso materiale di cui erano fatte le valigie del tempo che riportava i contributi testuali di intellettuali e politici che sostenevano l'idea. Alcune immagini dell'opera furono scelte nel 1976 a sostegno della campagna elettorale della UIL per il Consiglio Nazionale della Pubblica Istruzione per la quale vennero stampate 80.000 cartoline e spedite a insegnanti, genitori, associazioni e istituzioni italiane in tutto il mondo riscuotendo successo e consensi tanto da risultare una strategia vincente per l'elezione del candidato salentino Antonio Negro, all'epoca sindacalista e insegnante in Svizzera.

Successivamente l'artista continuò a interrogarsi e a produrre lavori dedicati ai temi dell'ambiente e delle migrazioni osservandoli come fenomeni storici che accompagnano l'umanità fin dai tempi degli uomini raccoglitori e cacciatori che, per affrontare le carestie, le epidemie o la maggiore richiesta di cibo a seguito dell'espansione della popolazione, hanno cominciato i primi spostamenti di massa scambiando e perfezionando le conoscenze e le tecnologie per passare all'invenzione dell'agricoltura o alla domesticazione degli animali. Nell'agosto del 1991 l'episodio dello sbarco degli albanesi in Puglia toccò particolarmente la sensibilità di Gelli tanto che si precipitò da Venezia a Bari dove, partendo da un ritaglio di un quotidiano, realizzò una tavola che, con l'aiuto della Coop. Punto Zero, venne stampata e distribuita gratuitamente in tutta

Italia (stampa in offset – tiratura 2000 copie). Quella tavola rappresenta il segno concreto di ciò che Gelli immaginava e cioè che in poco tempo l'Italia sarebbe divenuta un paese sempre in tensione tra correnti in partenza e correnti in arrivo. Basti guardare i dati del saldo migratorio in Italia che fino a qualche anno fa era positivo e oggi, nel 2016, risulta negativo di circa 130 mila unità[2] a prova che il nostro paese non è mai riuscito a svilupparsi pienamente sul piano politico ed economico al pari degli altri paesi Europei.[3]

Non possiamo dunque dimenticare che l'uomo nasce in movimento ed è attraverso questo movimento che costruisce la sua storia sempre all'interno di una continua e tormentata dialettica tra le dinamiche positive e quelle negative che questi spostamenti causano. L'arte in questo caso ci insegna ad affrontare con forza propulsiva il destino e non avere timore perché "l'uomo che ha paura delle migrazioni ha perso la capacità creativa e rigenerativa, è nella sua fase di declino".[4]

2.2. *Migrazioni e territorio*

Nelle opere di Gelli riscontriamo sempre un forte legame con il paesaggio rurale della comunità contadina e dei piccoli paesi pugliesi, squarci di chiese, masserie, monumenti antichi, luoghi e segni di identificazione comunitaria in cui si consumavano le relazioni affettive e sociali della gente. Con raffinatezza Gelli crea una valigia nella quale non ci sono solo il pane e l'olio per il viaggio ma tutto il vissuto collettivo che il migrante porta con sé, i segni di appartenenza alla sua comunità. In questo modo l'artista è in grado di uscire dalla

---

[2] Fonte: Istat - http://www.agi.it

[3] PUGLIESE E., *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne* - Il Mulino, Bologna 2005.

[4] Intervista a Filippo Di Lorenzo – a cura di Alberto Piccinni - Archivio Negro – 2016.

sterile prospettiva caritatevole che commemora l'emigrazione italiana ma guarda alle inquietudini dei migranti di tutti i tempi con una prospettiva internazionale e storicizzata del fenomeno.

L'artista non smette mai di chiedersi cosa crei in realtà il legame tra le persone e il territorio, ecco perché le sue opere sono sempre permeate di richiami al paesaggio, alla voglia di scrutarlo e di viverlo ma soprattutto sono presenti i segni di appartenenza dell'uomo a una comunità, a una rete di relazioni sulle quali si fondano i processi identitari. Guardiamo al simbolo della bicicletta per esempio nel quale il bambino associa l'immagine del padre. Oltre ad aver sostituito il cavallo e ad essere metafora di libertà, mobilità e velocità, la bicicletta è il mezzo dell'Italia rurale del '900, decisamente il più usato dai contadini sud italiani perché versatile, economico e veloce ma soprattutto è il mezzo che maggiormente permette l'esplorazione e la conoscenza del paesaggio. Grazie a questi espedienti simbolici semplici ma profondi, ogni tavola ha il "potere esplosivo" di trasmettere molte suggestioni e aprire una riflessione profonda su temi sociali, antropologici e semiotici dell'uomo.

2.3. *Il doppio volto dello straniero*

Riconosciamo a Gelli, non solo la capacità evocativa nell'utilizzo di simboli, immagini e ritagli ma soprattutto una modalità di riflessione che va oltre l'aspetto meramente semiologico e individua meccanismi e schemi di lettura utili alla lettura dei fenomeni anche sul piano storico, pubblico, privato e persino intimo dei temi affrontati. Spesso nelle sue opere riscontriamo la volontà di rilasciare al pubblico un meccanismo di tensione duale tra concetti e immaginari: intellettuale-ignorante, bambino-anziano, scrittura-immagine, burocrazia e sentimenti. Un doppio volto che è insito dei fenomeni migratori che da un lato generano paure e tensioni

sociali perché rappresentano una minaccia per la stabilità politica e culturale di un particolare gruppo e dall'altro scatenano la grande forza dell'incontro e dello scambio, la possibilità di rinnovamento personale e collettivo delle genti che arrivano e per i paesi che accolgono a condizione, come vedremo, che il fenomeno venga gestito con astuzia e lungimiranza. Una tensione che dura dai tempi dei greci quando, se da un lato lo straniero (*xenos*) era un ospite sacro da accogliere e rispettare, pena la perdita di favore presso gli dei[5], dall'altro nell'agorà non erano pochi gli scontri e le discussioni che vedevano nei "barbari" un pericolo per la stabilità della polis. Secondo Eibesfeldt, l'atteggiamento di chiusura e pregiudizio rappresenta una reazione primordiale ed emotiva che persiste e si rinnova nella storia dei popoli proprio perché l'identità sociale di un gruppo, (*in-group)* si costruisce in contrapposizione a un "loro" (*out-group*). Attraverso un processo che l'etologo austriaco chiama *pseudospeciazione culturale*, nella storia i popoli hanno utilizzato questo atteggiamento per superare le insicurezze, costruire un universo simbolico intorno alla loro centralità, rafforzando la propria identità intorno alla disumanizzazione dell'altro.

[…] Dalla comparsa dell'Homo Sapiens sulla terra, le migrazioni rappresentano un fattore evolutivo di flessibilità e adattamento dell'uomo fino ad oggi in cui la rete migratoria viene alimentata da bisogni materiali e aspirazioni immateriali e si migra per sfuggire alle forme di violenza degli altri umani, per sfuggire agli effetti nefasti di una economia predatoria, che

---

[5] Nell'*Ecuba* di Euripide, l'essere "ostili nei confronti dello "straniero"(*echtroxenos*) è considerato un "innominabile crimine" (*arreta anonomasta*) paragonabile soltanto a quello di non portare il dovuto rispetto ai propri genitori, o a quello di non sottomettersi al volere degli dei. Anche nell'Alcesti, il manifestare odio nei confronti dello straniero (echtroxenous) è presentato come un male che andrebbe ad aggiungersi agli altri mali.

altera il clima globale e depaupera gli ecosistemi[6]. La storia dell'uomo dunque si muove sempre su un doppio canale che dobbiamo sempre essere in grado di interpretare e bilanciare come intuisce Gelli che, grazie al dono della sintesi poetica, cerca di tendere un filo che va dai graffiti di Badisco agli sbarchi dei nostri giorni.

2.4. *Il potenziale umano*

La tavola scelta come copertina della raccolta, racchiude probabilmente il significato più forte e l'intuizione più pregnante dell'intera collezione. Nella tavola l'artista sceglie di associare l'autoritratto di Antonello da Messina, simbolo della genialità italiana nel mondo con una letterina sgrammaticata e dialettale che una bambina manda ai suoi genitori emigranti in Svizzera. In questo modo, Gelli coglie ancora una volta l'aspetto duale del problema che vede da un lato l'emigrazione intellettuale e dall'altra quella umile dei lavoratori italiani e delle loro famiglie. Ma la vera intuizione di Gelli è l'aver capito che è sul piano del capitale umano e dell'accesso al sapere che si giocava la partita nel campo delle migrazioni. La scelta di inserire gli autoritratti di Picasso e di Antonello da Messina non è casuale ma vuole esaltare il valore assoluto dell'intellettuale migrante e, nel caso del maestro siciliano, la

[6] "Dal punto di vista economico, le migrazioni sono in genere molto positive, generatrici di redditi monetari privati e di benefici finanziari pubblici. Non producono quasi mai conflitti, miseria, inquinamento; anzi fanno crescere l'icona del Pil, non sottraggono lavoro ai locali, addirittura garantiscono occupazione utile laddove non si trovi disponibilità nei paesi ricchi e attraverso le rimesse aiutano a sopravvivere nei paesi poveri (da 180 nel 2000 a 511 miliardi di dollari in termini reali nel 2013; 436 miliardi inviati nel 2014 verso i paesi in via di sviluppo, 5,3 dall'Italia; oltre tre volte l'insieme degli aiuti allo sviluppo)". CALZOLAIO V.-PIEVANI T., *Libertà di migrare. Perché ci spostiamo da sempre ed è bene così,* Einaudi 2016.

straordinaria capacità dinamica di recepire tutti gli stimoli artistici delle città che visitava e di trasformarli in innovazioni pittoriche che hanno arricchito le scuole di cui ha fatto parte e sono stati tramandati nel tempo. Allo stesso modo la lettera della bambina vuole simboleggiare l'importanza dell'istruzione e dell'accesso alla conoscenza quale fattore discriminante all'interno delle dinamiche sociali e migratorie.

Il potenziale umano diviene dunque elemento propulsivo ed evolutivo all'interno delle dinamiche migratorie. Lo sviluppo delle capacità di adattamento, di memorizzazione, interiorizzazione e trasmissione di saperi, metodi e tecniche è stato fondamentale per l'evoluzione dell'uomo sulla terra nella ricerca del cibo, nelle strategie di sopravvivenza, di combattimento e nella risoluzione dei problemi. Le migrazioni, così come i commerci e le guerre, sono il mezzo con cui le conoscenze e le esperienze si sono trasmesse da un popolo all'altro permettendo per esempio ai greci antichi di adottare e perfezionare i saperi e le tecnologie più avanzate dell'epoca. Così come emerge dallo studio del filosofo tedesco F. Schlegel, il vero segreto della democrazia greca non sta nella conquista formale del voto e della rappresentanza bensì nell'aver instaurato un sistema basato sulla meritocrazia in grado di individuare i talenti, incentivare la competizione pacifica e premiare le migliori capacità individuali reclutate in tutto il Mediterraneo come nel caso esemplare delle Olimpiadi. Ma vale la pena soffermarsi ancora sul modello greco proprio per capire come le conquiste culturali e tecnologiche che provenivano da tutto il mondo fossero state raccolte e messe alla portata di tutti anche degli stranieri per garantire il successo e l'espansione dell'impero. A conferma dell'attenzione del popolo greco verso il capitale umano ricordiamo l'adozione dell'alfabeto (uno strumento tuttora utilizzato, già elaborato dai fenici e successivamente

perfezionato e diffuso dai greci) che ha permesso agli uomini di imparare a leggere e scrivere con minor tempo e difficoltà, l'apertura delle scuole pubbliche, l'arte e del teatro pubblico offerto a tutti i cittadini non solo per l'intrattenimento bensì per abituarli a riflettere sui temi sociali (il senso della giustizia, la pena, il delitto ecc …) in funzione della crescita sociale.

2.5. *Una via d'uscita*

Pensare l'immigrazione significa pensare lo Stato e [...] lo Stato pensa se stesso pensando l'immigrazione.[7]
Abdelmalek Sayad

I greci capirono che il dono dell'intelligenza può nascere anche altrove, anche tra i poveri, tra gli stranieri o nell'orto del nemico e proprio per questo, per mantenere una posizione di preminenza, bisogna attirarla a sé, coltivarla e includerla tra le proprie forze. L'Italia si trova ad affrontare le sfide decisive per il suo futuro (migrazioni, ecologia, approvvigionamento idrico, lavoro e welfare) per le quali dovrebbe sviluppare maggiormente le piattaforme di confronto con i paesi mediterranei, puntando a valorizzare i programmi di studio e ricerca dei cervelli reclutati in tutto il mondo, uno schema che i sistemi più avanzati come Stati Uniti e Israele stanno adottando permettendo agli stranieri più meritevoli di studiare, lavorare e addirittura di occupare posti di estrema rilevanza sociale e strategica. Anche nel rapporto con i nuovi arrivi (immigrati clandestini e richiedenti asilo) bisognerebbe elaborare dei sistemi efficaci per riconoscere e formare gli individui più motivati e talentuosi identificando il capitale umano più utile

[7] SAYAD A., *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alla sofferenza dell'immigrante*, trad. D. Borca e R. Kirchmayr, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 368.

agli obiettivi nazionali o a quelli dei territori di riferimento. In Italia invece, a causa di un sistema troppo legato a cerchie clientelari e familiari, non è ancora molto comune affidare incarichi importanti agli stranieri e in questo modo non riuscirà a far fronte alle sfide del futuro considerato il continuo decremento della sua popolazione non compensato dall'immigrazione.[8]

L'uomo vive dunque di beni materiali e immateriali, limitati, contingenti e spesso inaccessibili i primi, inesauribili, rinnovabili e, almeno ipoteticamente, sempre accessibili i secondi. Ecco perché Gelli dedica così tanto spazio all'uomo inteso come detentore e sviluppatore dei beni immateriali attraverso i quali si garantisce l'accesso alle risorse e la competitività nelle sfide del futuro. Assimilare il messaggio dell'artista vuol dire dunque riuscire a credere nella forza dirompente della cultura per un popolo che può definirsi democratico e moderno in cui l'accesso ai beni immateriali non sia solo ammesso ma realmente meritocratico, aperto a tutti e strategicamente facilitato dal settore pubblico e da quello privato.

Le coraggiose opere di Gelli affondano il coltello sui temi più difficili e controversi della storia, fenomeni che nel bene e nel male non potranno mai abbandonare l'esperienza dell'uomo sulla terra tanto da risultare i principali nodi che oggi l'uomo contemporaneo si trova ad affrontare. L'esempio più calzante può essere quello dei cosiddetti *eco-profughi* costretti ad abbandonare le proprie terre a causa di fenomeni ambientali e climatici legati all'inquinamento, alla desertificazione o all'innalzamento delle acque e che saranno

---

[8] Come ci dicono i dati Istat, nel 2016, per la prima volta in novanta anni, la popolazione residente in Italia ha registrato un consistente calo. Il saldo complessivo è negativo di circa 130.000 unità e circa 70 mila italiani si sono trasferiti all'estero.

in aumento nei prossimi venti anni soprattutto dall'Africa verso l'Europa. Pensiamo anche alle gravi conseguenze ambientali e culturali che si generano all'interno dei grandi campi profughi sparsi nel mondo che racchiudono migliaia di rifugiati con culture e abitudini differenti sottoposti al freddo, alla precarietà alimentare e igienica come se, in un solo colpo, venissero cancellate le conquiste sanitarie che gli uomini hanno maturato nel corso dei secoli. Lo stesso Papa Francesco, guida spirituale di grande capacità mediatica che sta traghettando la Chiesa cattolica nel nuovo millennio, nell'enciclica *Laudato si'* del 2015, fa riferimento al concetto di *ecologia integrale* meglio sviluppato in un testo di Andrea Stocchiero in cui vengono analizzate contemporaneamente le criticità delle comunità agricole africane e le tendenze migratorie[9]. Riconosciamo quindi a Gelli l'intuizione di aver percepito già all'inizio degli anni '70 che l'interferenza tra gli spostamenti di massa e i problemi ecologici non avrebbe abbandonato l'uomo bensì sarebbe divenuta probabilmente il nodo più importante della contemporaneità.

Oggi, in cui un miliardo dei sette miliardi e mezzo di donne e di uomini che vivono sul pianeta sono migranti comprendiamo quanto quello migratorio sia un fenomeno sociale totale che non si limita solo allo spazio, alla quantità e alla durata bensì considerando anche i percorsi, le qualità, le modalità, le velocità, le capacità, la trama delle relazioni biologiche e culturali con gli ecosistemi e gli altri gruppi umani, la resilienza e l'entropia, i luoghi e i momenti del migrare[10].

---

[9] STOCCHIERO A., *Ecologia e migrazioni. L'espulsione dalle terre in Africa e l'incoerenza della politica europea* – Carocci 2016.
[10] CALZOLAIO V., PIEVANI T., *Libertà di migrare. Perché ci spostiamo da sempre ed è bene così,* Einaudi 2016.

La capacità di unificare il discorso relativo alle migrazioni, alla convivenza e agli squilibri sociali con gli aspetti legati all'ecologia, al paesaggio e all'ambiente ci rivela la grandezza di un'artista che cerca di suggerire all'uomo una via di salvezza per la sfida con il futuro.

UNA INESAURITA RICERCA. L'OPERA DI DÒDARO FRA PAROLA E NEW MEDIA

FRANCESCO APRILE

Francesco Saverio Dòdaro, nato a Bari il primo agosto del 1930, è poeta, poeta verbo-visivo, teorico dell'arte e della letteratura, narratore, operatore culturale, studioso del libro e delle sue forme. Dagli anni '50 ad oggi, la sua ricerca ha contribuito a rinnovare in maniera importante il ventaglio delle proposte poetiche germinate dal secondo '900. Dalle prime combustioni pittoriche realizzate nel 1954, come Burri, all'avvincente e profonda teoria sulla genesi del linguaggio negli anni '70, al riutilizzo estremizzato di alcuni motivi del modernismo all'adozione del postmoderno attraverso la riduzione dell'opera al medium, quindi al *message* nel suo lato significante, al grado informazionale del mondo, degli oggetti, delle poetiche, alla inesaurita ricerca sul rinnovamento del libro, la ricerca di sempre nuove formule ha animato l'attività più che cinquantennale di questo autore. Ne viene fuori il profilo articolato di un autore impegnato nell'investimento creativo dei linguaggi in una prassi di rinnovamento del mondo, oltre che dell'opera, uno sconfinamento dei generi che ha saputo dialogare con le linee portanti della ricerca internazionale, costruendo trame di intervento attivo sul mondo, investigando il libro e la parola poetica nell'ottica eterodossa del travalicamento dei confini fra i linguaggi più disparati.

Da giovane, a Bari, pratica teatro e pittura, quest'ultima abbandonata dopo una manciata d'anni, stringe un ottimo legame con il poeta armeno Hrand Nazariantz che lo introduce agli incontri del Sottano, dove lega con Vittorio Bodini, Aldo

Calò e Rocco Scotellato, frequenta la Scaletta di Matera, partecipa alle iniziative di Laterza. È introdotto al sentiero del Meridionalismo attraverso l'attività presso l'ufficio stampa della Fiera del Levante, dove lavora con Vittore Fiore. Prima del definitivo trasferimento a Lecce nel 1953, trascorre alcuni periodi a Bologna, dove frequenta da esterno le lezioni di Morandi all'Accademia di Belle Arti, e poi ancora Milano e Parigi. Dopo ricerche ventennali fonda il movimento di "Arte Genetica" nel 1976, con sede a Lecce, Genova e Toronto. Due le testate del movimento: «Ghen», edita a Lecce, e «Ghen Res Extensa Ligu» edita a Genova sotto la direzione di Rolando Mignani. L'attività del movimento troverà collocazione anche all'interno della rivista «Art Communication» del gruppo canadese "Centre for Experimental Art and Communication" (CEAC, diretto a Toronto da Amerigo Marras). Con tale movimento Dòdaro rintraccia la ritmicità insita nell'opera d'arte, ed in generale in ogni linguaggio umano, nell'archetipo del battito materno ascoltato in età fetale. Annodando la pulsione amniotica dell'opera ai *mourning processes* ed alla mancanza lacaniana considererà l'arte come linguaggio del lutto, per la separazione del soggetto dal complemento materno. Il linguaggio sarà visto come tentativo di congiunzione per rifondare l'unità duale.

La ricerca verbo-visiva di Saverio Dòdaro verte sulla dicotomia congiunzione-mancanza. L'utilizzo della lettera "e", di elementi minimi significanti e significati, parlati, mette in evidenza la funzione del linguaggio che nasce come tentativo di congiunzione laddove la pulsione fattasi desiderio assume connotati simbolici. Dall'altro lato i "dis" dòdariani armano gli spartiti delle lontananze in una società figlia dello svalutamento delle relazioni umane. La mancanza lacaniana aleggia come un fantasma lungo tutto il tracciato, fornendo le caratteristiche necessarie al segno verbo-visuale per trovare una linea comune

pur nella differente significazione dei tracciati. La consumazione del linguaggio, laddove la parola smette di significare, è logora, affiancata ad una sorta di smagnetizzazione della referenzialità autorale – alla quale è anteposta l'alterità lungo un percorso letterario e di operatività culturale che privilegia l'altro, spesso mettendo in secondo piano il proprio operare – sovverte l'ordine del discorso.

La figura di Francesco Saverio Dòdaro ha rappresentato negli anni un vero e proprio collante e volano per le sperimentazioni poetiche. Oltre che sull'intermedialità dei linguaggi, dunque le ricerche verbo-visuali, la sua opera si articola fra poesia lineare, narrativa, il crollo delle barriere fra poesia, narrativa e teatro, le relazioni fra parola e new media, e tutta una serie di collane editoriali studiate e pensate al fine di rinnovare l'oggetto-libro, attraverso lo studio di nuovi supporti e modalità fruitive. Con queste operazioni, da sempre corali, ha coinvolto negli anni un numero considerevole di autori provenienti da tutto il mondo. Ha ideato e diretto una mole notevole di collane editoriali, fra queste: «Scritture» (Parabita, 1989), «Spagine. Scritture infinite» (Caprarica di Lecce, 1989) scritture di ricerca formato poster, spaginate, «Compact Type. Nuova narrativa» (Caprarica di Lecce, 1990) ovvero romanzi in tre cartelle, «Diapoesitive. Scritture per gli schermi» (Caprarica di Lecce, 1990) scritture di ricerca da proiettare, «Mail Fiction» (Caprarica di Lecce, 1991) romanzi su cartolina, «Wall Word» (Lecce, 1992) – tradotta in giapponese ed esposta all'Hokkaido Museum of Literature di Sapporo –, «International Mail Stories» (Lecce, 1993) romanzi da muro, ovvero collana di narrativa concreta, «Internet Poetry» (Lecce, 1995) prima esperienza italiana di net poetry, «Walkman Fiction. Romanzi da ascoltare» (Lecce, 1996), «E 800 European Literature», in 5 lingue (Lecce, 2000), «Pieghe narrative» (Lecce, 2001), «Pieghe poetiche» (Lecce, 2001),

«Pieghe della memoria» (Lecce, 2001), «Foglie nude» (Doria di Cassano Jonio, 2003), «Locandine letterarie» (Lecce, 2005), «Romanzi nudi» (Lecce, 2006-07) in unico esemplare, «Carte letterarie» (Lecce, 2009), «792 Mail Theatre» (Lecce, 2009), «New Page. Narrativa in store», (Lecce, 2009) narrativa breve, poi anche poesia e teatro, in cento parole, collana che guarda alla comunicazione pubblicitaria con i testi applicati su *crowner*, pannelli cartonati in uso nella comunicazione pubblicitaria, ed esposti in *store*, nelle vetrine dei negozi.

A partire dalla teoria genetica dei linguaggi, dove l'input primario è dato dal battito materno ascoltato in età fetale, la ripetizione sonora diventa nell'opera di Dòdaro elemento fondamentale, così in poesia visiva e lineare le ripetizioni di segni animano il lavoro dell'autore producendo effetti di sonorità per una lingua logico-ritmica che ha nella melodia, nell'espressione musicale, quella linea di continuità fra le diverse esperienze maturate dall'autore. Il suo lavoro si caratterizza inoltre per la presenza di quegli elementi tipici del modernismo, estremizzati in seno alle neoavanguardie fra anni '60 e '70, quali il ricorso ad elementi psicoanalitici, al mito, ad una scrittura chiara e precisa, al plurilinguismo, ma che già presentano, a partire dall'esperienza genetica dell'autore, negli anni '70, elementi del postmoderno come lo spostamento verso i litorali dell'infosfera, dunque il grado informazionale del mondo, delle cose, degli elementi poetici, il discorso sui media che è riduzione dell'opera al *message* nel suo lato significante, dunque il mcluhanesimo riscontrato da Germano Celant proprio nelle sperimentazioni di quegli anni.

Il percorso dòdariano mette in evidenza come il dato di una parcellizzazione dei materiali si dia in quanto propedeutico alla formazione di una società rete. La pagina, destrutturata nel concetto di modulo, è sottoposta a scomposizione. A tal proposito, l'operazione effettuata in «Ghen», ossia quella della

realizzazione di un giornale modulare, ha comportato – oltre ad una articolazione funzionale del pensiero sui tracciati della sintesi e della compressione dell'oggetto-parola, che aveva dal canto suo la peculiarità, comprimendo, di velocizzare il tessuto poietico, connotandolo attraverso trame compositive pronte ad esplodere, ritmate – differenti modalità di lettura; ogni modulo, il cui testo non si esaurisca nello spazio di una sola unità, procede di conseguenza su di un modulo successivo. Tale processo, lungi dal darsi in quanto lineare, a differenza di quanto avviene nelle pagine di un libro o di una rivista tradizionale, mostra come i moduli, provvisti di un identificativo, il quale è posto in alto (ad esempio "M2A" continua su "M2B" ecc.), vadano a costruire una lettura-rete, una stratificazione del testo a-lineare che molto ha a che fare con un ipertesto, in virtù di successioni non omogenee, ma capaci di darsi per salti, per connessioni (l'identificativo dei moduli agiva in «Ghen» come un link). La frammentazione della pagina, attraverso il modulo, prosegue nell'esperienza del 1977 dell'Archivio storico degli operatori culturali contemporanei pugliesi; questo era stato ideato da Dòdaro in moduli formato A5, a carte sciolte, totalmente svincolati dalla pagina, ma ne ritroviamo ancora l'evoluzione nell'impostazione modulare, da parte di Dòdaro per l'editore Manni, della rivista «L'immaginazione» nel 1984 e della modularità dattilo-A4 per il «Quotidiano dei poeti» di Antonio Verri nel 1989, fino ad arrivare alle collane «Mail Fiction», «Spagine», «Scritture», «Diapoesitive», «Wall Word», tutte caratterizzate dalla fuoriuscita della pagina dall'uniformità lineare della tradizione. La dualità di queste operazioni, ossia di essere moduli isolati, slegati, da un lato, e in connessione, dall'altro, colloca ancora le operazioni di Dòdaro sui piani di una società rete, a-centrata e cooperante, nel senso di connettiva. Questa connettività della fruizione, esercitandosi

sulla falsariga dei link del web, prima del web, si ripropone nell'esperienza dell'autore pugliese in relazione all'esplosione del villaggio globale internet, ovvero con l'ideazione della collana «Internet Poetry» per Conte Editore nel 1995, prima esperienza italiana di *net poetry*. La *net poetry* si è diffusa nel mondo a partire dal 1995 in diversi paesi. La prima esperienza italiana, perfettamente coeva alle primissime esperienze mondiali, dunque da ascrivere fra le prime sul piano internazionale, è rappresentata dalla collana "Internet poetry", la quale era suddivisa in due edizioni bilingue (italiano-inglese); a quella online (pubblicata come iper-testo su www.clio.it/sr/ce/ip/home.html, oggi non più sul web) faceva seguito un'edizione cartacea, di più ampio formato rispetto al medium cartolina, ma comunque spedibile. Il primo titolo pubblicato fu *A tre deserti dall'ombra dell'ultimo sorriso meccanico* di Elio Coriano (1995), Premio Venezia Poesia nel 1996. Il tracciato guarda sempre ad un orizzonte multiplo accogliendo le evoluzioni dei media, l'impatto e le modificazioni che questi apportano sulla realtà dell'attore sociale, nonché la ricerca genetica volta dunque alla rifondazione dell'anthropos, collocando anche questa esperienza editoriale sui percorsi dell'alterità. Scrive Dòdaro, introducendo la collana *Internet Poetry*:

> L'anthropos, perdutosi tra le folle medievali, moderne, contemporanee, riappare nel Villaggio, nella *telematic age,* con la sua identità, i suoi segni, a digitare il suo pensiero pensante, il suo desiderio, l'urgenza della comunione. Questa collana vuole ascoltarlo.[1]

---

[1] DÒDARO F. S., *Introduzione a Internet Poetry*, in CORIANO E., *A tre deserti dall'ombra dell'ultimo sorriso meccanico*, Lecce, Conte Editore, 1995

L'elemento principe del passaggio dal cartaceo all'online, nell'opera di Francesco Saverio Dòdaro, si rivela, dunque, oltre che una propensione dell'autore alla ricerca delle commistioni fra parola e new media, l'esperienza del modulo come scomposizione della pagina editoriale nella rivista «Ghen», al punto che su Repubblica, nel 1979, si poteva leggere:

> tutto lasciava pensare che la vita del Movimento arte genetica sarebbe stata grama: l'aria che circola in Italia (e non solo) non è propizia all'avanguardia. Invece il movimento prospera, il periodico ("Ghen/arte", con un'impaginazione faticosa che stimola a pensare) è in edicola per la terza volta, le adesioni e le simpatie non gli mancano.[2]

«L'impaginazione faticosa, che stimola a pensare», è quell'elemento che implica modificazioni nelle modalità fruitive, dunque una diversa interazione che si riflette nel rapporto oggetto-rivista/lettore, dove quest'ultimo, nella scomposizione della pagina e conseguente fruizione a partire dall'assemblaggio dei moduli, rinviene nel corpo di «Ghen» un elevato tasso di coinvolgimento, di stimolo e autonomia; è proprio nell'autonomia che risiede la scelta del fruitore il quale, come sul web, articola e costruisce il proprio percorso.

Nel 2009 la sua ricerca sfocia nella fondazione del movimento letterario «New Page», culmine di una ricerca capace di inglobare e tenere insieme le istanze di rinnovamento del libro, della parola e di intervento sul mondo. Narrativa di cento parole. Romanzi brevi, brevissimi, di cento parole, *in store*, da esporre nelle vetrine dei negozi, su *crowner*, pannelli cartonati molto in uso nella comunicazione pubblicitaria. Poi apre al teatro e alla poesia. *Teatro in store*, di cento parole:

[2] Articolo comparso in *La Repubblica* del 19/20-08-1979

Poesia in store, poesia di poche parole nelle vetrine, nella piazza comunicazionale del terzo millennio. In ultimo, la sezione scavi del movimento, per indagare le vie del linguaggio, ancora *in store*, ma senza il limite delle cento parole.

> I romanzi, la poiesi in genere, intercettano l'ora, il contesto, l'ampio know-how, ed escono dalle gabbie speculative – commerciali e di potere – per diffondersi tra i frammenti, le desolazioni, le mancanze, gli smembramenti, le solitudini. L'amore. Cento parole. Ritorna, in altra veste, il cantastorie. Il cantastorie del terzo millennio.[3]

«New Page» è una lettura dello spazio sociale, della piazza, non più luogo d'incontro, ma non-luogo scriteriato, condensato amorfo di vite in transito. Afferma Dòdaro che *Il cantastorie del terzo millennio non è nelle piazze, ma nelle vetrine*. La morte della piazza, della strada, segna il passaggio verso la dimensione e la diffusione dei testi «New Page». Esporre l'opera letteraria nelle vetrine dei negozi, nelle gallerie dei centri commerciali, vuol dire intercettare una dimensione sociale latente, poietica, oggi messa alle strette dal bombardamento sensoriale che vede l'uomo consumatore passivo in un sistema puramente strumentale. Scardinare questo tassello significa porsi nella traiettoria dell'ascolto, dell'incontro, veicolare testi, che non sono vendibili, in un contesto mercificato, è un atto che si pone come una richiesta d'ascolto e dialogo intenso, la ricerca della possibilità, del poter essere altro e non esclusivamente un ingranaggio passivo, ma una parte attiva, consapevole e sognata. È a questo proposito che l'esperienza di «New Page» apre ulteriori varchi tessendo trame altre in una condizione sociale assuefatta dal

---

[3] DÒDARO F. S., 2010-03-18

dispositivo techno-politico della contemporaneità. Dunque, cosa possono innestare l'esperienza e l'apertura, proprie della ricerca letteraria, se inserite in un percorso formativo inerente una fascia di età – che accoglie i ragazzi delle classi terze delle scuole secondarie di primo grado – importantissima nello sviluppo, nella crescita conoscitiva di quelli che saranno i futuri adulti? A quali criteri di approccio potranno fare riferimento i ragazzi che entreranno in contatto con un percorso letterario di sperimentazione che si pone in maniera dialetticamente critica nei confronti del sistema sociale in atto, nell'ottica dello smuovere domande, curiosità, del penetrare nei piani più intimi che dal linguaggio, attraverso esso, portano all'autoesplorazione dell'attore sociale e della sua condizione nel mondo? All'interno del contesto letterario relativo al movimento «New Page», si è cercato di dare forma a questi interrogativi a partire da una serie di lezioni-laboratorio tenute, da chi qui scrive assieme a Giovanna Rosato (ideatrice degli incontri) della Biblioteca Comunale Gino Rizzo di Cavallino, alle classi terze delle scuole secondarie di Primo Grado dei comuni di Cavallino, Castromediano, San Pietro in Lama, Monteroni, Arnesano, Lequile, Minervino, Tiggiano, Corsano – (Le), e svolte a partire dal 2012 al 2016. Al termine di queste lezioni i ragazzi si sono cimentati, di volta in volta, nella realizzazione di opere letterarie rientranti nei criteri di ricerca del movimento, dando vita ad una branca del movimento denominata *New Page under 20* e curata da Giovanna Rosato. Nel contesto delle lezioni a Cavallino, guidate dalle domande nate dalla curiosità e dall'attenzione-osservazione che i ragazzi hanno dimostrato nei confronti di una dinamica espressiva probabilmente a loro vicina, calata nell'*hic et nunc* e capace di essere essa stessa, con lo spazio bianco della pagina da "arredare" con le coordinate del proprio *puer*, spazio di riconoscimento e mezzo di appropriazione di questo esserci al

mondo, hanno liberato la propria condizione da ogni freno di natura, anche, strumentale, consegnando allo spazio bianco delle «New Page» elementi intimi, densi, forti, costruiti attorno alle dinamiche poietiche del ritmo, dell'ora, della condizione sociale o intimista, senza manifestarsi per la consueta sottotraccia "repressa" che caratterizza quell'aspetto nascosto della realtà sociale, appunto, in quello spartiacque storico reso manifesto nel passaggio verso un certo principio di realtà. Tutto questo attualizzato in quella pratica narrativa che è nel poter essere "letti", umanamente, oltre che sulla carta, e quindi riconosciuti e riconoscersi come parte attiva del tessuto micro-sociale della loro elaborazione che è incontro, presenza e riappropriazione di uno spazio che è attenzione per la voce dei ragazzi stessi. Perché introdurre la ricerca letteraria in un'età fondante per la crescita e formazione culturale, vuol dire introdurre e lasciar liberamente recepire concezioni sempre aperte al confronto, al cambiamento. Vuol dire che la ricezione di tali messaggi di comprensione e ascolto dello spazio di una realtà sociale, altrimenti off-limits, è una semina che proietta i ragazzi in una dimensione di conoscenza e approfondimento del loro percorso umano ancor breve, ma già capace di maturare consapevolezze. Entrare nei vicoli bui del disincanto contemporaneo, scorticare la crosta delle apparenze, della divaricazione dei ruoli, della differenziazione di "tipi" umani della classificazione dei ruoli sociali. È possibile ricondurre l'Anthropos ad una via di fuga, una strada secondaria rimasta tale, scolpita nell'uomo stesso, a cui forse han tolto il cartello "uscita d'emergenza"? Fuggire dalla nobiltà d'animo che nobilita, appunto, reindirizzando a pratiche di riconoscimento obsolete – esclusive piuttosto che inclusive –, fuggire da pratiche che pongono il riconoscimento come figlio di strumentalizzazioni economiche, accostarsi ad elementi che in embrione all'oggi possono – potrebbero – portare il

riconoscimento a collocarsi su di una dimensione radicata non più allo status sociale, coi suoi ruoli ed esclusività, ma a dimensioni intime, recondite, che affondano le loro radici in una dimensione al contempo storica–sociale e comune agli attori sociali e non articolata nella concatenazione del potere che lega e nega gli uomini gli uni agli altri. Se già nell'ambito del movimento letterario «New Page», attraverso gli incontri tenutisi a Cavallino, si è portata la ricerca letteraria – coi suoi criteri di apertura e confronto – fra i ragazzi, in fasce d'età fondamentali, tentando la poiesi come possibile approccio etnografico, e di autoesplorazione, in relazione ad un micro-contesto sociale, riallacciando i rapporti che l'etonografia ha con le coordinate della ricerca letteraria ed artistica, da cui appunto nasce attingendo alle istanze di modificazione istituzionale insite nell'azione di Antonin Artaud, si è tentato un approccio poietico-etnografico che ha nel continuo dialogare con la maieutica dolciana portate inclusive che rendono conto di fasce d'età per le quali da sempre si pretende di parlare escludendole di fatto dal discorso, frammentando la possibilità che queste maturino consapevolezze e sensibilità pure, non ancora figlie esclusive delle brutture strumentali. Questa linea assume a sé ulteriori orizzonti se combinata con l'idea di Francesco Saverio Dòdaro che in una mail – pubblicata sul quotidiano «Il Paese Nuovo» nel marzo 2013 a corredo della sua «New Page» intitolata *La tromba dell'altrove* – scriveva «e se il Giornale* proponesse al Comune (Lecce) di intitolare strade, piazze, ai personaggi, ai temi della Poiesi, dell'Altrove? Via "Gelsomina", Piazza "Les fuilles mortes" . La poiesi come orologio della storia. Una diversa gerarchia delle rilevanze storiche, sulla scia di accreditati tracciati di Microstoria (Einaudi, Les Annales). *Ripeto: il Giornale. Ancora: Liceo Alfa, Terza B "Gelsomina", Seconda A "Silvia"». La «poiesi come orologio della storia» si pone all'interno di un orizzonte

in cui la poiesi stessa entra come approccio etnografico – da *ethnos* (popolo) e *grapho* (scrivo) – permettendo, attraverso criteri di apertura e messa in discussione propri della ricerca letteraria, di far venir fuori, di far emergere risposte, spesso consapevolezze profonde, già presenti nei ragazzi che le articolavano nella produzione letteraria-sperimentale che permetteva loro di rapportarsi con un mondo pensato dalla loro intimità poietica, autoesplorandosi e relazionandosi lungo un tracciato storico e sociale che vedrebbe, così, una rilevazione storica affidata alla poiesi – secondo il tracciato di F. S. Dòdaro prima citato – in quel suo esprimersi nel linguaggio, attraverso esso, facendosi espressione storica della contemporaneità, esprimendosi come effettiva rilevazione del tempo attraverso quel suo appartenere naturalmente all'uomo; Cassirer*: la poesia è il linguaggio dell'uomo*. New Page si struttura, dunque, come approccio etnografico-pedagogico, ossia condizione che risulta implicita, sul piano pedagogico, alla formazione di coscienze consapevoli, aperte, inclusive.

INTERSEZIONI ASEMICHE DEL MOVIMENTO GENETICO

CRISTIANO CAGGIULA

1.

Nel 1976 Francesco Saverio Dòdaro fonda a Lecce il Movimento di Arte Genetica, partendo non solo dai presupposti teorici di John Bolwby e Peter Fonagy sulla teoria dell'attaccamento, ma anche dalle ricerche di Jan Mukařovský e Osip Brik della corrente critica del formalismo russo. Ricerche ventennali conducono Dòdaro, energico studioso, all'idea di fondo del Movimento Genetico: il ritmo del linguaggio umano è impresso dal battito del cuore materno ascoltato dall'individuo in età fetale; la ritmicità del linguaggio è una ritmicità *amniotica*.

Negli anni, aderiscono al Movimento Genetico nomi e gruppi di spicco dell'arte italiana e internazionale. Fra questi si ricordano: Franco Gelli; Vittore Fiore; Guido Le Noci; Sandro Greco; Corrado Lorenzo; Armando Marocco; Antonio Massari; Enzo Miglietta; Fernando Miglietta; Antonio Paradiso; Ilderosa Petrucci Laudisa; Oscar Signorini; Carlo Alberto Augieri; Franco Verdi; Raffaele Nigro; Franca Maranò; Manlio Spadaro; Lucio Amelio; Center of Art and Communication di Toronto; CAYC Group di Rio De Janeiro; Giorgio Barberi Squarotti; Rolando Mignani; Toshiaki Minemura; William Xerra; Adriano Spatola; Gruppo X; Ernesto de Souza; Alternativa Zero; Nicole Genetet-Morel; Jaques Lepage; Stelio Maria Martini; Giovanni Valentini; Giovanni Fontana; Pierre Restany; Amelia Etlinger; Vittorio Balsebre, Eugenio Miccini;

Mario Perniola; Antoni Leonardo Verri; Franco Rella; Rickard Bottinelli; Bruno Munari; Ico Parisi; Klaus Groh.[1]

Con sede a Lecce, Genova e Toronto, il movimento dispone di due organi divulgativi: la rivista leccese «Ghen», diretta dallo stesso Dòdaro e con impostazione grafica modulare, e la rivista genovese «Res Extensa Ligu», diretta dal pittore e poeta Rolando Mignani.

> [Ghen] indaga sul rapporto madre-figlio e su tutte le implicazioni di questo rapporto. Il discorso si innesta su un tronco psicoanalitico (Freud, Thieneman, Lacan). Agisce nei luoghi più vari senza determinarsi recenti. Se Breton fa il discorso dell'infanzia Ghen parte dalla prenatalità.[2]

«Ghen» parte davvero dalla prenatalità, parte dalla condizione pre-soggettiva dello stesso individuo. Nel 1979 Dòdaro pubblica su questa rivista un saggio davvero significativo: *Codice Yem. Le origini del linguaggio ovvero la rifondazione della coppia*,[3] in cui sono presenti riflessioni innovative sul linguaggio. In uno dei suoi numerosi interventi

---

[1] Cfr. APRILE F., *Marzo 1976-Marzo 2016. I 40 anni dell'arte genetica*, «Utsanga.it», 1, 2016. (http://www.utsanga.it/40ghen/).

[2] Così si legge nel manifesto della mostra *Documenti di gestione alternativa. Appunti sulla Puglia*, che fu tenuta presso il Centro Internazionale di Brera dal 17 al 23 giugno del 1980. Alla mostra parteciparono anche il Centrosei di Bari, il centro Intra per la pratica e la comunicazione dell'arte di Casarano (Lecce), il Punto Zero di Taranto, e La Fenice di Bari. Cfr. il prezioso intervento di Aprile *Altri luoghi e momenti del verbo-visivo in Puglia*, (http://www.puglialibre.it/2016/12/poesia-qualepoesia16-altri-luoghi-e-momenti-del-verbo-visivo-in-puglia/).

[3] DÒDARO F. S., *Codice Yem. Le origini del linguaggio ovvero la rifondazione della coppia*, «Ghen» (25.6.79). Si segnala che questo intervento è stato ripubblicato di recente nel numero 6, 2015 di «Utsanga.it». (http://www.utsanga.it/dodaro-codice-yem-le-origini-del-linguaggio-ovvero-la-rifondazione-della-coppia/).

critici, Francesco Aprile, uno dei maggiori studiosi contemporanei dell'opera di Dòdaro, delinea con precisione la proposta di *Codice Yem*:

> Il suono delle parole è quello onomatopeico della felicità, del ritorno del bambino alla madre, del battito del cuore ascoltato in età fetale, dell'allattare al seno, quel seno che Francesco Saverio Dòdaro riconduce proprio alla parola felicità. Perché è l'umanizzazione del desiderio a condurre al linguaggio. Così, se la felicità è l'appagamento dei desideri ed il linguaggio si genera con l'umanizzazione del desiderio stesso che è possibile ricondurre al seno della donna, non a torto Dòdaro ricollega l'aspetto della Felicità al seno ed al femminile come desiderio ed umanizzazione dello stesso, delle pulsioni insite nell'uomo. E risalendo al termine Fecondo non si può non notare il legame col femminile al quale, dunque, risale anche la parola felicità, in quanto ad una attestazione storica il termine fecondo viene individuato come "detto di donna o di femmina di animali che può procreare" (Zanobi da Strata, 1364).[4]

Il 'desiderio' – natura primordiale del 'bisogno', nonché conseguenza della *manque à ètre* lacaniana – configura l'arte, così come il linguaggio in genere, come linguaggio del lutto: l'opera d'arte è legata ai *mounrnig process*. Se l'individuo, venendo al mondo, è un *soggetto* che in quel momento è privato definitivamente del suo *complemento* (la madre), allora il linguaggio è il tentativo di rifondare la coppia soggetto-complemento. In particolare, il linguaggio risponde al desiderio, che in principio è bisogno, del figlio di essere unità di madre-figlio; unità duale. Va precisato però che tale unità

---

[4] APRILE F., *1976. Movimento Arte Genetica, nel respiro di Ghen*, 01/03/2017, https://faprile.wordpress.com/2012/02/28/1976-movimento-arte-genetica-nel-respiro-di-ghen/.

con la madre è archetipica, dunque la dualità si colloca nell'*altro*; in poche parole si è nell'ordine simbolico.

2.

Dopo aver tenuto conto, in breve, delle riflessioni di Dòdaro sulla nascita del linguaggio, è utile prendere in considerazione una categoria nella quale oggi si è soliti collocare una serie di autori, che a partire dal primo Novecento, praticarono la scomposizione, desemantizzazione e destrutturazione del testo, così come della parola: l'*asemic writing*.

L'*Asemic writing* è una scrittura senza significato, ma non senza segno (significante). Le opere degli autori del XX secolo che oggi collochiamo nella categoria *asemic writing* propongono esperienze legate alla rappresentazione segnica di forme che richiamano solo nell'evocazione grafica un linguaggio, ma che in realtà non risultano interpretabili dal punto di vista semantico; in assenza anche di strutture sintattiche e fonologiche. Queste opere presentano una serie di *significanti* senza *significato*, estetizzano le forme e richiamano un linguaggio *in progress*, che mai si codifica in significato.

L'*asemic writing* è soprattutto un processo. Si è vicini al processo compositivo della musica come pensato da John Cage, basato sull'indeterminatezza e l'improvvisazione, sullo sfondo di una vera e propria ricerca di possibilità. Proprio il termine *writing*, che indica da un lato la scrittura, dall'altro l'azione dello scrivere, mette in evidenza l'aspetto processuale; uno scrivere che è sul punto di crearsi, di formarsi. È importante notare, fra l'altro, che il termine *writing,* indicando l'azione dello scrivere, riconduce anche a una certa manualità, un processo performativo che possiamo pensare sorretto, per poter essere a tutti gli effetti *asemic*, da tre concetti: 1) il processo gestuale della scrittura; 2) il suo non divenire mai linguaggio semantico; 3) la volontarietà umana del gesto, del

segno (purché, si vuole sottolineare, non siano segni “dati”, es.: lettere, ecc.).[5]

3.

Henri Michaux è uno dei primi autori del XX secolo ad aver esplorato l’orizzonte asemantico. Egli è ancora oggi un punto di riferimento importante, con una produzione che da un lato vede alcune fra le prime consapevoli violazioni asemantiche, dall’altro ha lasciato una serie di contributi teorici significativi. In *Infinito turbolento*[6] Michaux fa vedere la povertà di immagini che l’uso della mescalina gli offre: una ripetizione di immagini, segni e gesti. Se Maurice Blanchot, nella prefazione all’opera di Michaux, lega questa ripetizione all’astratto è perché sia l’*asemic*, sia l’arte astratta nascono dalla povertà di immagini e dalla ripetizione dei segni che, a loro volta, escludono una interpretazione semantica del linguaggio. Mancano, dunque, proprio le strutture sintattiche e fonologiche. Nella pratica *asemic* vi è qualcosa di paradossale: la *presenza* di una *mancanza*; vi è il vuoto di senso della scrittura. Colui che osserva un’opera asemantica, tuttavia, può riempire questo vuoto, proprio come fa l’osservatore di un’opera d’arte astratta, anche se, va precisato, l’arte astratta è ben altra cosa.[7]

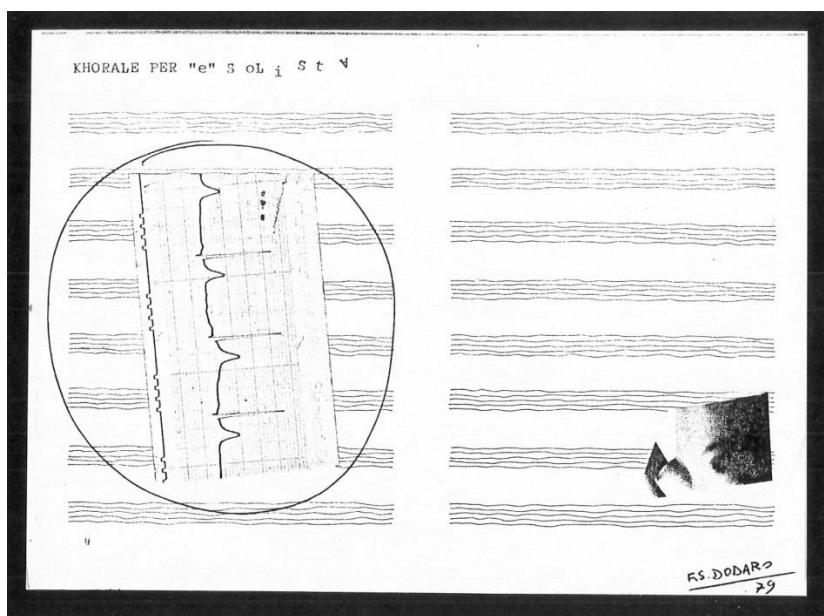
L’*asemic writing* sembra fallire e far sdrucciolare il senso. A ben vedere, alla pratica letteraria e artistica dell’*asemic* appartiene quella *manque à être* lacaniana; la stessa che Dòdaro rintraccia nel vuoto in cui è lanciato il *soggetto*, mentre si distacca dal suo *complemento*, nel suo venire al mondo. Sul

---

[5] Cfr. APRILE F.-CAGGIULA C., *Note sull’asemic writing*, «Utsanga.it», 4, 2015. (http://www.utsanga.it/aprile-caggiula-note-sullasemic-writing/).

[6] MICHAUX H., *Miserabile miracolo (la mescalina). Infinito turbolento*, Torino, Feltrinelli, 1967.

[7] Di grande utilità potrebbero essere degli studi sull’effettiva necessità di categorizzare l’*asemic writing* di per sé come ‘arte’.

finire degli anni settanta, mentre Dòdaro dà vita al Movimento Genetico – teorizzando dunque il linguaggio come tentativo di rifondare la coppia – lavora su alcune opere visive che non solo possono essere considerate alcune delle manifestazioni più esplicite delle proposizioni del Movimento Genetico, ma che sembrano essere realizzate con pratiche asemantiche. Basti pensare a *Khorale per "e" solista*, che è realizzata nel 1979, lo stesso anno in cui egli pubblica *Codice Yem*[8].

Sedici pentagrammi oscillanti, continui, segnano un ritmo indistinguibile. Nella prima serie degli otto pentagrammi è inciso il simbolo di un ventre, che al suo interno reca un ulteriore movimento oscillatorio ben riconoscibile: un registro, un tracciato del cuore. In quest'opera è memorizzato (segnato,

[8] DÒDARO F. S., *Codice Yem…*, cit.

tracciato, scalfito) il codice ritmico del linguaggio. Questo codice è memorizzato con una scrittura priva di codice, asemica, proprio perché si tratta di un codice riposto nell'*altro*, nella madre-archetipo. E infatti con *Khorale* siamo dinanzi alla madre: sul lato vi è anche l'immagine di un seno. Ventre e seno materno. Il seno che è condizione di sicurezza per l'infante, il primo desiderio esaudito. La prima poppata è riunificazione, la prima rifondazione del soggetto e del complemento in una condizione prelinguistica dello stesso soggetto, ma è rilevante che il codice del linguaggio, in fase di allattamento, in realtà sia già stato appreso. Scrive Dòdaro in *Codice Yem*:

> La prima poppata. la rìunificazione. […] Ma come nasce il linguaggio, perché? Il bambino quando ha prodotto con le labbra una *m* non può essere ancora entrato nell'ordine del linguaggio. […] Una *m* o una *p* non sono linguaggio perché non comunicano […]. Si ritiene qui che il codice si costruisca solo quando la *m* viene ripetuta […]. Il bambino risente allora quel suono gratificante, che è codice della sua struttura, codice fonematico […] appreso unitamente al suo *complemento anatomico* […].[9]

Un codice dunque appreso quando il soggetto e il complemento sono ancora uniti, prima della loro definitiva separazione. Il codice è appreso nel ventre materno: «il codice è il battito cardiaco».[10]

> E quando le labbra del bambino producono la «ripetizione», che è eco di quel linguaggio che egli ha sempre ascoltato, egli allora ritrova il suo immaginario, il suo gemello, la sua , che è eco di quel linguaggio che egli ha sempre ascoltato, egli allora ritrova il suo immaginario,

[9] Ivi, vedi modulo 21a.
[10] *Ibidem*.

> il suo gemello, la sua *yem*, e , poggiato sul giardino dell'Eden, riascolta le note del suo imprinting, che ritrova consonanti con le sue *m*.[11]

In *Khorale per "e" solista*, allora, si può scorgere una sorta di manifesto teorico di ciò che Dòdaro ha voluto proporre con il suo Movimento Genetico. Si può ipotizzare che egli abbia fatto ricorso a ciò che oggi definiamo *asemic writing*, perché tale scrittura sembra prestarsi a esprimere le origini. Essa permette di comunicare sul piano materico, visuale e, soprattutto, della ripetizione; la ripetizione segnico-gestuale che pone le origini della parola, trasformandola a ritroso, e in modo progressivo, in un rumore. Sono segni indistinguibili e continui quelli dei pentagrammi di *Khorale*, in cui è sì possibile cogliere elementi visivi, ma questi elementi visivi sono pure elementi sonori, vicini a quel *rumore di fondo* che è il battito cardiaco.

[11] *Ibid*.

EDOARDO DE CANDIA. VARIAZIONI SUL SEGNO

FRANCESCO APRILE, EGIDIO MARULLO

1. IPOTESI CORPO: SEGNO, SCRITTURA

FRANCESCO APRILE

1.1. *Cenni storico-critici*

Edoardo De Candia (Lecce 1933 - 1992), pittore, figlio di Giuseppe e Margherita Querzola, a nove anni entra come apprendista presso la bottega di un cartapestaio, restandovi per sei anni, «a quindici anni mi sono licenziato da un cartapestaio dove lavoravo, ci sono stato sei anni, facevo bambole, statue, dopo ho cominciato a fare i primi quadri.» (De Candia E., in Verri A., *Un cavaliere senza terra*, 1988). Da segnalare, come rilevato da Egidio Marullo, l'importanza della permanenza di De Candia presso la bottega di cartapesta, dalla quale mutua, sempre nell'analisi di Marullo, l'aspetto sintetico di certa prassi scultorea che sembra richiamarsi alle grottesche romane. La sintesi dei volti e dei corpi decandiani, come le "chimere augustee", si presenta ibrida, ma lungi dallo sconfinare nel mostruoso, attinge all'intercambiabilità dei segni espressi dal pittore, dal corpo al mondo, dal mondo al corpo. Se nelle grottesche le figure esili si confondono con elementi geometrici su fondi monocromi, nell'opera decandiana il rapporto e la sintesi si giocano fra corpo e mondo in una condizione densa di vulcanica esplosione comunicativa. De Candia è inserito, dal poeta Antonio Leonardo Verri, nei cosiddetti *Selvaggi* salentini, spesso ed in maniera erronea accostati da certo grigiore critico ai maledetti francesi, senza considerare che

soltanto a posteriori si possono accostare i vari autori (Verri, De Candia, Toma, Ruggeri) ad un certo maledettismo e solo a causa delle premature morti. Se c'è un'attitudine selvaggia è da ricercarsi nel rapporto coi luoghi intesi in termini di spazialità, laddove l'armentario, artistico o letterario che sia, vive in termini di dissipazione e dispersione ed esaurimento delle tracce nello spazio. L'assenza di progettualità si evince nelle continue riscritture e travasi di Claudia Ruggeri, nella letteratura corporea di Antonio Verri, nella poesia acida e sprezzante di Salvatore Toma, nel segno decandiano che buca la superficie del corpo mostrandone vivo il trauma, secondo una produzione ossessiva volta alla dissipazione, all'intertestualità, al prelievo, al prestito, al segno corrosivo, il tutto orientato verso un discorso che rompe la regolarità logica, avversa il limite, chiama la dissolvenza e si esprime nella perdita. Francesco Saverio Dòdaro, amico di Edoardo De Candia oltre che compagno di diverse esperienze artistiche, dedicando un testo all'amico scomparso ne traccia un profilo sintetico e veritiero, mostrandone il carattere dissipatorio del segno: «Io sono il mio corpo e il mare / non possono dividerci no no»[1]. Il mare/madre come correlativo di una dispersione, di una perdita nella spazialità originaria. La frammentarietà del discorso decandiano come traccia primeva dell'abbandono dei corpi nello spazio. Muove i primi passi nell'ambiente artistico leccese assieme agli amici Carmelo Bene, Antonio e Anna Maria Massari, Ugo Tapparini, Tonino Caputo, inizia a dipingere, infatti, sotto l'influenza di Michele Massari (padre di Antonio, suo amico), ma nel '54 l'incontro con Francesco Saverio Dòdaro, arrivato a Lecce dopo un periodo fra Bologna e Parigi, lo porta su altri versanti pittorici, al punto che i due, su idea di Dòdaro, con un falò bruciano assieme i loro quadri,

[1] DÒDARO F. S., *La mer ma mèr*, in *New Page*, Lecce, 2012

secondo un rito purificatore che li avrebbe condotti a nuove strade, a nuove ricerche. Scrive Antonio Verri in *Edoardo, un cavaliere senza terra*:

> Ecco: Dòdaro bruciava le sue tele astratte-informali-surreali che comunque rappresentavano già una autentica violazione, per passare al versante dell'analisi e della letteratura; De Candia tutte quelle opere, fino ai vent'anni, di ispirazione, diciamo, massariana (parliamo di Michele Massari), con temi e pennellate non certo degne del De Candia successivo. [...] E in questo contesto arriva nel '53 F.S. Dòdaro, arriva con la novità dei colori "bruciati", dell'astrattismo-informale-surreale "bruciato". Nel '54 riesce ad esporre alla "Olivetti", sul corso Vittorio Emanuele, una sua opera: "Svergognato incantesimo di barca" […] L'opera provocò scalpore, vivaci dibattiti, indignazione, solo si alzò il vecchio Massari a difenderlo: "Questo qua sa il fatto suo", disse (lo stesso quadro, con il titolo "La barca", ebbe, dopo, un riconoscimento al maggio di Bari). Edoardo, che stimava il vecchio Massari, rimase turbato, quasi sbigottito dalle sue parole: si avvicinò a Dòdaro e alla contemporaneità![2]

Ancora riguardo al falò, De Candia, intervistato da Antonio Verri e Mimma Sambati, nel 1991, interrogato sul perché avesse accettato di bruciare i quadri, risponde: «"Ci credevo." […] – "E perché hai deciso di bruciarli?" – "Perché ero legato, mi sentivo legato da quelle cose"»[3].

---

[2] VERRI A. L., *Edoardo. Un cavaliere senza terra*, in «Sud Puglia», settembre 1988.
(http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/III/art/R88III021.html)
[3] VERRI A. L.-SAMBATI M., *Intervista a Edoardo De Candia*, 1991.

Sono anni, questi, afferma Dòdaro, in cui l’artista studia a fondo il dibattito internazionale attorno all’opera di Edvard Munch, è *L’urlo*, in modo particolare, ad interessarlo (Testimonianza diretta del vivo interesse dell’artista, attento a ricevere sia i segnali critici che le nuove proposte). L’impatto visivo del colore pare infatti una prerogativa del pittore salentino. Intanto si rafforza il legame con Dòdaro, Rina Durante e Paola Re (figlia di Geremia Re). Qualche mese dopo, De Candia è a Milano con Ercole Pignatelli, da qui una breve parentesi a Torino, da Felice Casorati, che lo tiene con sé come allievo. Il ritorno a Milano dove frequenta il Giamaica e gli ambienti artistici della città meneghina, dipinge, entra in contatto con Piero Manzoni e Bruno Cassinari, stringe un buon legame con l’illustratore Giorgio De Gaspari, vende qualche quadro, lo nota Lucio Fontana, al punto che:

> Di questo Solitario dal portamento fiero e altezzoso si accorge anche Lucio Fontana, intento in quegli anni, praticando tagli e perforazioni, al superamento di un limite geometrico ed esistenziale; Fontana gli compra un po' di disegni, glieli compra a 10.000 lire, in qualche modo cerca di aiutarlo: ne ha percepito il guizzo, la genialità; fino a che, d'accordo con De Gaspari, trova il modo per mandarlo in Inghilterra, a Londra, presso un College, una buona Accademia d'Arte[4].

Dopo Londra, espulso dall’accademia, Edoardo De Candia è a Parigi dove frequenta il *Caffè Selecta*, tenta di tornare a Londra, ma con un foglio di via viene rispedito a Lecce. È il ’56. Difficili da periodizzare, ma documentati dal poeta

---

[4] VERRI A. L., *Edoardo. Un cavaliere senza terra*, in «Sud Puglia», settembre 1988.
(http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/III/art/R88III021.html)

Antonio Verri nel racconto-intervista *Edoardo, un cavaliere senza terra*, del 1988, sono un periodo a Venezia, riporta, Verri, le parole di De Candia «Ho lasciato un quadro al ristorante Colomba, a Venezia, mi davano da mangiare e c'era una turista americana che mi fotografava di continuo. Quindici giorni nella città sul mare»[5] ed un altro breve periodo a Roma, «Ci siamo visti a Roma con Carmelo, Caputo, Tapparini e gli altri»[6]. Tra la fine degli anni ’60 e i primi anni ’70 giunge ad una sintesi fra espressionismo pittorico e le correnti verbo-visive, aprendo al segno letterario, sconfinando lungo i sentieri della comunicazione poetica, sono di quegli anni infatti «le prime “forme” di vocali con la corona e dittonghi a tutto foglio: i suoi lettori, da questo momento in poi, prima di parlare delle sue opere devono aver chiara tutta la cultura novecentesca europea. Non solo pittorica»[7]. Allo stesso periodo risale il primo internamento in manicomio:

> Ecco. Una ventina d'anni fa mi hanno messo per la prima volta in manicomio a Lecce perché mi stendevo nudo sulla terrazza, avevo rotto la finestra della mia camera, bevevo un po', facevo la corte a una e non la fermavo mai, innaffiavo piante contro la volontà del giardiniere; il risultato dei medici fu: paranoide schizofrenico; i miei genitori erano colpevoli, ma i medici erano ancora più fessi e colpevoli. Dopo Roma, a Lecce, mi sentivo così bene, tanto bene... Mi hanno messo di nuovo in manicomio. Appena mi sentivo bene mi mettevano in manicomio. Intanto dipingevo, vendevo agli infermieri, ai medici porci, e poi, e poi...[8]

---

[5] Ivi.
[6] Ivi.
[7] Ivi.
[8] DE CANDIA E., in VERRI A. L., *Edoardo. Un cavaliere senza terra*, in «Sud Puglia», settembre 1988.

Dopo il manicomio è tutto un dentro e fuori dalle stanze degli elettroshock manicomiali a quelli gratuiti della società del tempo, per Edoardo De Candia che sembra quasi, su precisa e lucida scelta, accentuare il carattere di distacco, rifiuto e isolamento dal sociale, senza compromesso alcuno, innestando sulla disperata e tempestiva e furente e rapida, precisa, forte, perizia del segno, un rifiuto drastico verso ogni sovrastruttura culturale. Alternerà periodi in città, Lecce, a periodi passati in case di fortuna, pagliare e altro, nelle marine del Salento, da San Cataldo a Torre Veneri (Lecce), dalle Cesine (Vernole, Le) a Sant'Andrea e Torre dell'Orso (Melendugno, Le), come luoghi sacrali nei quali dipingere. Testimonianze di un modus operandi e vivendi, che apre alla natura come alla libertà perentoria del segno, sono alcune opere decandiane segnate dalle tracce della pioggia che coglie l'artista nell'atto di dipingere. Edoardo De Candia muore nell'agosto del 1992 presso l'ospedale Vito Fazzi di Lecce.

Dalla prima parentesi, quella massariana, legata, in una fase ormai tarda, ancora all'esperienza impressionista (Michele Massari, pittore tardo-impressionista, ricorda Ilderosa Laudisa che «non fu né rivoluzionario né innovatore»), Edoardo De Candia sarà poi sempre impegnato in una serie di percorsi pittorici che torneranno in maniera quasi circolare nella sua produzione, laddove dal periodo delle marine (che pure tornano di continuo in tutta la sua produzione, fino agli anni '80) sconfinerà in quello del simbolo e della comunicazione poetico-visuale (come periodo, approssimativo, fra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, riconducibile al primo internamento in manicomio, ma che si è protratta negli anni, tanto che alcune opere realizzate su questo tracciato sconfinano negli anni '80,

---

(http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/III/art/R88III021.html)

si pensi all’opera “Amo”, su fondo verde, datata 1986), e il ciclo della Betissa, delle grandi donne rappresentate spesso di schiena (si pensi agli anni ’80, ad esempio, in riferimento ad alcune date, ma in riferimento anche all’opera letteraria di Antonio L. Verri, intitolata appunto *La Betissa* edita per la prima volta nel 1987 sulla rivista *SudPuglia*), i nudi, i disegni erotici, che attraversano tutti gli anni ’80. Così che risulta difficile, anche alla luce di una produzione generosa, sconfinata, e non ancora catalogata e completamente rintracciata, una reale periodizzazione quando una fase si protrae nell’altra mostrando ambiti di reciprocità in base ad approccio e sintesi del segno.

In riferimento a quanto dichiarato da De Candia ad Antonio Verri e Mimma Sambati nel 1991 riguardo al falò e al sentirsi “legato” dalle opere precedenti, di impronta massariana, è importante tenere a mente che in un corpus di opere del periodo del falò, o immediatamente successive, appare ravvisabile lo sforzo decandiano di rompere la gabbia, producendosi in una serie di tentativi che saranno propedeutici alle ricerche seguenti, e, grosso modo contemporaneo allo *Scontro di situazioni* di Emilio Vedova, scardinerà la gabbia con una serie di tentativi, che qui vogliamo chiamare “studi”, affini all’informale segnico di Vedova.

1.2 *Espressionismo verbo-visivo*

Nel 1988 il poeta Antonio L. Verri in un intervento a metà fra il racconto-intervista e la cronaca di uno spaccato di storia dell’arte contemporanea del Novecento meridionale, pugliese, affrontava la genesi dell’opera pittorica di Edoardo De Candia, dalle origini, quando ancora ragazzo praticava una pittura tardo-impressionista di influenza massariana, all’incontro con Francesco Saverio Dòdaro e il conseguente cambio di prospettiva. Dalle successive divaricazioni pittoriche emerge

un De Candia che fra gli anni ’60 e ’70 sembra volto con forza ad una sintesi pittorica che lo vede muoversi fra gli ambiti dell’espressionismo e della comunicazione poetico-visiva, sono quelli infatti gli anni delle prime forme di poesia verbo-visiva. Se da un lato appare difficile rintracciare un punto d’ancoraggio fra Edoardo De Candia ed un possibile contatto avuto con i nascenti linguaggi verbo-visivi in ambito poetico, dall’altro va sottolineato come il pittore fosse attento e aggiornato sulle dinamiche dell’arte contemporanea, ma allo stesso tempo così istintivo e dinamico nel segno da liberare la sua opera da ogni gabbia culturale. Questo ciclo di opere decandiane risalgono al periodo che corre fra gli anni ’60 e gli anni ’70. Nel racconto-intervista di Verri, citato in apertura, e realizzato nel 1988, si fa riferimento a tali opere come coincidenti con il periodo del primo internamento in manicomio, che corrisponde appunto allo stesso lasso temporale. È proprio De Candia a dare questa indicazione, nel testo-intervista del 1988, affermando di essere entrato in manicomio circa vent’anni prima. Scrive Verri che sono di quegli anni infatti «le prime “forme” di vocali con la corona e dittonghi a tutto foglio: i suoi lettori, da questo momento in poi, prima di parlare delle sue opere devono aver chiara tutta la cultura novecentesca europea. Non solo pittorica»[9]. La sottolineatura verriana intuisce chiaramente lo spostamento dell’asse dell’opera decandiana dalla rappresentazione pittorica, seppur non realistica, alla dimensione simbolica della lettera, delle parole che campeggiano a tutto foglio in dimensione di segno e colore, che in De Candia vanno a coincidere, e si manifestano secondo un approccio dinamico e performativo, desiderante e istintivo, come materia densa di

---

[9] VERRI A. L., *Edoardo. Un cavaliere senza terra*, in «Sud Puglia», settembre 1988.
(http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1988/III/art/R88III021.html)

tutta la carne della vita. De Candia, infatti, spesso dipingeva dall'alto verso il basso, con la tela o il foglio distesi per terra, così da avere ampia visione e controllo dello spazio e piena possibilità di liberare il corpo, per intero, nella pratica performativa della sua pittura. Verri parla esplicitamente di "lettori" dell'opera decandiana, non a torto. Nel 1989 Antonio Verri e Maurizio Nocera curano la pubblicazione di una cartella di disegni erotici di Edoardo De Candia, al cui interno si trovano anche lettere e scritti dell'artista risalenti agli anni '60 e nei quali si riscontra un certo respiro poetico rintracciabile, anche, nell'opera pittorica, di continuo attraversata da un afflato poetico che favola il segno e le sue prospettive. De Candia apre al lettering, alla parola, utilizzata in una sorta di concretismo desiderante, laddove è la matrice concreta del desiderio che si staglia sullo spazio compositivo dell'opera, e diventa segno pittorico forte di una valenza poetico-comunicativa che poco ha a che vedere con gli aspetti decorativi che la parola assume nelle opere di Jasper Johns, dove la parola o il simbolo numerico, come oggetti da rappresentare, mostrano come nella rappresentazione la preminenza spetti appunto alla modalità decorativa, agli aspetti formali della composizione, in completa antitesi col tracciato decandiano che proprio dall'espressionismo muove i passi verso la comunicazione poetica. E non è neppure il *No* di Mario Schifano del 1960 a mostrarsi come precedente o vicinanza possibile all'opera di De Candia, in quanto ancora, anche in Schifano – influenzato fra l'altro proprio da Johns – restano vive nel *No,* come in altre opere, le istanze della composizione e, d'altro canto, quelle più demistificatrici tipiche della *pop art*, senza il ribellismo vitale e fisico di un De Candia che nell'esperienza del manicomio apre e squarcia il desiderio gettandolo sullo spazio dell'opera in una ostinata richiesta di vita e calore. *Amo*, *Ahi*, *Mai*, *Sola*, *Odio*, *Oro*, e poi

le *M* e le *O* sono solo alcune delle parole e delle lettere espresse da De Candia e che si modulano in forma di urlo, autentico, sentito, dilaniante. Il segno decandiano buca la superficie del corpo mostrandone vivo il trauma, secondo una produzione ossessiva volta alla dissipazione, all'intertestualità come memoria istintuale del processo creativo e che assurge a schema, guardando al prelievo, al prestito, al segno corrosivo, il tutto orientato verso un discorso che rompe la regolarità logica, avversa il limite, chiama la dissolvenza e si esprime nella perdita. Francesco Saverio Dòdaro, amico di Edoardo De Candia oltre che compagno di diverse esperienze artistiche, dedicando un testo all'amico scomparso ne traccia un profilo sintetico e veritiero, mostrandone il carattere dissipatorio del segno: «Io sono il mio corpo e il mare / non possono dividerci no no»[10]. Il mare/madre come correlativo di una dispersione, di una perdita nella spazialità. La frammentarietà del discorso decandiano come traccia primeva dell'abbandono dei corpi nello spazio.

1.3 *Parole transizionali*

Di questa sintesi fra espressionismo pittorico e comunicazione poetico-visiva restano una serie di opere le quali mostrano come l'irruenza del primitivismo dell'autore sia comunque non risolutiva e di superficie. L'istanza sociale, seppur rigettata, si mostra nella memoria del corpo autorale che ha ormai immagazzinato movimenti e gestualità precise, suggestioni poetiche e culturali, al punto da reiterarle in forma di schema. Tale schema è trascinato nelle vicissitudini personali dell'autore, il quale dall'esperienza manicomiale uscirà inevitabilmente segnato, operando in posizione antagonista al contesto sociale. I corpi, le figure rappresentate dall'autore

[10] DÒDARO F. S., *La mer ma mèr*, in «New Page», Lecce, 2012

nella sua pratica pittorica appaiono attraversate da segni che strizzano l'occhio alla grafia e sconfinano fra il corpo e lo spazio attorno. Questa forma della corporeità è tradotta dall'autore in una sorta di pulsione che incontrando i limiti del corpo cerca, nell'estensione del segno, di ricevere l'insieme degli accidenti, misurandosi con l'esterno e il divenire. Le forme vocaliche o consonantiche affidate al segno trovano ambiti di reciprocità con lo sfondo, lo spazio, tentando l'estensione a ciò che non appartiene alle stesse. Il dialogo autorale in De Candia cerca costantemente un altro da sé, del quale l'autore è privato a partire dall'esperienza manicomiale, ma è un altro assente e indefinito e che permette l'articolarsi di una promiscuità segnica che esalta l'intercambiabilità dei segni stessi: i corpi e i paesaggi sono per l'appunto corpi e paesaggi, ma al tempo stesso sono sopraffatti e segnati da momenti proto-calligrafici che contribuiscono a indebolire il confine fra un corpo e lo spazio attorno. Questa intercambiabilità dei segni sembra vivere non sulle coordinate della polisemia, bensì su quelle della disseminazione, la quale risulta opposta ad un qualche afflato polisemico. Il segno proto-semiotico che assurge a farsi calligrafico senza diventarlo, è già apportatore di un costrutto metaforico implicando lo spostamento e il trasporto comunicativo di un senso non più unitario e non più rivolto ad una trasmissione strumentale. Il fatto che corpi e paesaggi si mostrino attraversati da segni calligrafici è indice, ancora una volta, di come De Candia indirizzi la sua pratica alla ricerca di un destinatario ignoto e problematicizzato nella difficoltà stessa che i segni incontrano nel farsi calligrafia pronta a significazione. In questa fase, il rifiuto o l'impossibilità di un farsi completo della scrittura mostra ancora l'impossibilità di una integrità di senso che si ravvisa, invece, negli improvvisi urli delle lettere o parole evocate nella produzione che l'autore avvia dalla fine degli anni Sessanta.

Scrive Francesco Saverio Dòdaro che le coperte del letto con le quali Edoardo De Candia, disteso, gioca, sono:

> un'inquadratura di grande interesse: fotogrammi winnicottiani, connotativi di profonda solitudine, di richiesta d'amore, di protezione maternale. E qui l'aggettivo va ampliato, va vocalizzato tra i lampioni spenti dell'agorà e i camici bianchi della follia. Tra le manette e l'elettroshock. Il gioco delle coperte. E lo sputo. Il rutto. Lo sperma. Tutta da sviluppare la com-prensione[11].

La zona temporanea degli oggetti transizionali di Donald Winnicott, a ragione chiamata in causa da Dòdaro, si mostra in termini di "parole transizionali". Le parole assumerebbero dunque valore attraverso il corpo. La ripetizione di una serie di termini "prediletti", detti per l'appunto transizionali, consentirebbe l'affermazione degli stessi come feticci. È l'oggetto di culto, il luogo della relazione, richiamato in causa da Edoardo De Candia con le schiene delle sue donne, ma anche con la serie poetico-visiva delle lettere, delle parole: Amo, Ahi, Mai, Sola, Odio, Oro tutti termini che connotano il valore della relazione esprimendo constatazioni sulla propria vita. Le parole positive sono destinate ad una polarità. Questa è colta sia nei termini negativi che fanno da contraltare (Ahi, mai, sola, odio), sia nell'impossibilità del positivo stesso: Amo e Oro (ad indicare la preziosità delle relazioni) nascondono la negatività di un rapporto con l'altro che è martoriato e negativizzato dall'istituzione manicomiale. In questo senso le parole, reiterate, diventano transizionali e nel valore duale assurgono ad un ruolo totemico, di venerazione e reazioni forti e contrarie. Idealmente, lo stesso concetto è espresso da un

---

[11] DÒDARO F. S., *Lettera*, in NOCERA M. (a cura di), *Edoar-Edoar*, San Cesario, Il Raggio Verde, 2006, p. 7.

testo poetico di Edoardo De Candia intitolato “La Notte”: «Queste case / squadrate / nel buio / che / contengono / la morte. / Gente / senza colore / e nessuno potrà mai / essere più. / Quante feste quanto amore / senza feste senza amore»[12].

1.4 *Nel nome del padre, la gabbia*

Con un intervento del 19 gennaio 2008 in occasione della presentazione del volume *Sembra quasi che il sole tramonti*, un omaggio a Edoardo De Candia curato da Elio Scarciglia per le edizioni Terra d'ulivi, presso la Biblioteca Provinciale N. Bernardini di Lecce, il professore e critico d’arte Giorgio Agnisola toccava alcuni importanti punti dell'opera del pittore leccese, rilevando interessanti nodi strutturali.

> «Ciò che al primo sguardo sorprende dell’arte di Edoardo De Candia è il segno di contraddizione fra l’estrema fragilità della persona sul piano psicologico e la sicurezza dell’artista nel momento in cui dipinge o disegna. I suoi nudi, ad esempio, sono realizzati con un tratto sicuro, con una capacità rara e nativa di comporre con grande intuizione e talora con un’unica linea una forma elegante ed intima, capace di restituire con intensità sensualità e poesia»[13].

La poesia rilevata da Agnisola è accompagnata da un tratto sicuro, fermo, alle volte costruito con un’unica linea, segnando in maniera inequivocabile la contraddizione alla quale il critico fa riferimento, quella crepa che lascia aperto il conflitto fra i traumi della persona e la sicurezza dell’artista nei propri mezzi. La crepa, come già espresso in precedenza, risulta evidente

---

[12] DE CANDIA E., *La notte*, in NOCERA M. (a cura di), *Edoar-Edoar*, San Cesario, Il Raggio Verde, 2006, p. 7.

[13] AGNISOLA G., http://www.elioscarciglia.it/giorgio%20agnisola_64.htm

nell'approccio del pittore che di continuo tende a bucare la superficie dei corpi a vantaggio di una loro "scrittura". È proprio al livello dell'umano che si realizza il contrasto, il trauma, la ferita. Continua Agnisola: «C'è sempre un sipario che l'artista pone tra sé e il mondo, come è possibile notare in molti suoi paesaggi marini. Lui è sempre al di qua degli alberi, sagome verticali che percorrono per l'intera altezza il foglio, dalle chiome in genere alte, quasi finestre, grate, da cui traguardare il mondo piuttosto che guardarlo, osservarlo come non visto. Qui è la solitudine e il riparo, oltre la libertà e l'azzurro disteso del mare»[14]. Alcune marine di Edoardo De Candia sono caratterizzate dalla presenza di alberi, lunghe sagome d'albero che attraversano tutta l'opera, da sinistra a destra e, in verticale, dal basso verso l'alto. L'interpretazione proposta da Agnisola è di certo stimolante e percorribile. L'ipotesi che qui si percorre, invece, tende a privilegiare l'elemento biografico dell'autore il quale sul finire degli anni '60 fu fatto internare in manicomio. Colpevole dell'internamento, per l'artista, è sempre stato il padre. È sulla figura del padre, considerato dal pittore, anche prima dell'internamento, un secondino, su cui si vuole porre attenzione per quanto riguarda la visione delle "sbarre" mutate nella ripetizione degli alberi. Edoardo De Candia era solito praticare ginnastica e pesi nel giardino di casa, all'alba, in boxer o pantaloncini, cosa che scandalizzò la Lecce dell'epoca. I vicini, i cui balconi si affacciavano sul giardino, mal sopportavano la cosa. Fu diffusa la voce di una qualche "pazzia" dell'artista, ripetutamente appellato, in città, come "scemo". Il manicomio seguì a breve, pare per una reazione dell'artista all'ennesimo insulto, cosa che in un gesto di rabbia lo portò a rompere la vetrina di un negozio con una pietra.

[14] Ibidem

L’aneddotica racconta circa questo. L’alveo familiare è stato da sempre considerato, dall’artista, “colpevole” dell’internamento in manicomio, cosa rintracciabile in una interessante serie di interviste rilasciate negli anni da De Candia, il quale, in modo particolare, ha sempre posto l’attenzione sulla figura paterna, guardia carceraria[15]. Nel nome del padre, è la famosa metafora lacaniana che segna il passaggio dal rapporto chiuso madre-bambino alla rottura dello stesso con conseguente accesso al mondo del simbolico, dunque al sociale. Nel nome del padre è appunto quella teoria che indica nel padre non la persona fisica, ma un elemento metaforico. L’accesso al linguaggio nella prospettiva decandiana appare restituito alla sua dimensione originaria attraverso la grammatica “primitiva” – falsamente tale, vista la perizia tecnica dell’autore – del segno pittorico che se da un lato risulta in contraddizione con i dissidi interni della persona, mostrandosi fermo e deciso, dall’altro se ne fa espressione diretta evidenziando le crepe e i traumi delle vicende biografiche dell’artista. È in quest’ottica che maturerebbero nella produzione pittorica di Edoardo De Candia gli alberi come metafora della gabbia, delle sbarre, della prigione. Il grido che il pittore lancia al padre precede il manicomio. La ferita nel linguaggio segnico dell’artista si apre segnando la distanza non con l’ambiente, ma con il mondo del “sociale”.

1.5 *Ultimo disperato tentativo: la firma*

La firma all’interno delle opere dell’artista rappresenta un elemento incostante, difficile stabilire in quali modalità si

[15] Riporta Antonio L. Verri in *Edoardo, un cavaliere senza terra*, pubblicato nel 1988 sulla rivista *SudPuglia*: «allora, servendosi del padre la città ha aperto le porte del suo Ospedale Psichiatrico, e lo ha curato così bene che le porte gliele ha aperte ogni volta per cinque mesi, e per dieci anni».

presenti maggiormente, anche per via delle copiose lacune esistenti per quanto riguarda il numero di opere ad oggi rintracciate e catalogate. Alle volte è posta in basso, a destra o a sinistra, altre ancora, in quantità anche importante, la firma attraversa l'opera da sinistra a destra, in basso o al centro, in grande. La richiesta che è urlata dall'autore non si ferma al solo voler richiamare l'attenzione sulla sua presenza. È un tono disperato e segna l'identità in maniera radicale. Non solo afferma la presenza, disperata, urlata, strappata all'anonimato e alla violenza da una possente riappropriazione di sé, ma passando attraverso il nome urla l'amore. Il nome è un segno d'amore. Nel rapporto altrificato dell'essere umano non coincide soltanto con l'identità sociale. Grattata la superficie, superato il godimento ingabbiato nei tagli e nei flussi dei meccanismi del sociale, è l'amore che urla dietro un nome nella rete di rapporti che lo legano all'altro. Se l'attore sociale nel rapporto d'amore gode del nome dell'altro, nel desiderio, è su questa via che in maniera radicale e profonda si colloca la disperata richiesta decandiana: quella di essere riconosciuto nella sua specificità umana, nella sua differenza e nel suo desiderio, colto in una rete altrificata di rapporti capaci di restituirgli la cifra della sua stessa esistenza. In altra istanza: la firma che campeggia centrale o in basso, grande, percorrendo l'opera da sinistra a destra, inscrive l'autore, l'amore del nome, la sua singolarità, all'interno dell'opera. In un certo senso l'autore vi appartiene. In un certo senso l'oggetto-firma è linea del paesaggio, è segno di una rinnovata appartenenza, è forma e oggetto nel mondo. In un certo senso la firma, l'amore dietro al nome, è connotativo della parola *Amo* che l'autore ripete. Una sua opera del 1986. La parola *Amo,* in rosso, riempie il foglio. Tutt'intorno lo sfondo verde. In basso, dal primo piede della lettera A fino alla lettera O, in grande, la firma. Edoardo è quella parola *Amo*, è l'amore dietro la lettera, per la lettera del

desiderio, come quella parola *Amo,* dipinta nel tratto selvaggio dei colori delle belve.

Nel 1984 concepisce una serie di 4 disegni su cartoncino nero. Tematiche e segno rimandano chiaramente ad un bambino, la firma, situata in basso in ogni disegno, recita autentica: “Edoardo De Candia 84”. L’operazione messa in atto da De Candia contribuisce ad immettere sul “mercato” leccese una serie di “falsi veri”, in cui l’autore affida ad un bambino il compito di realizzare “l’opera”, firmandola, autenticandola in un gesto sprezzante e ironico che guarda alle amicizie strette nel periodo milanese, quella con Piero Manzoni su tutte, e incornicia la gestualità ultima del pittore: il grido della firma. Nel 1990, infatti, concepisce la sua firma come opera, ancora una volta guarda al concettualismo, all’ironia sabotatrice di questo, il rimando è inevitabile, oltre che a Manzoni, a Giuseppe Chiari, ai movimenti neodada. Nel segno di *Fluxus*, da Chiari a Ben Vautier, la firma e la grafia campeggiano nel mondo dell’arte e della letteratura. Il segno decandiano della firma si arricchisce di complicazioni e aperture differenti. L’ironia è similare, tutto è opera, e l’artista si fa veicolo di una messa in crisi dell’opera e del mercato. Ma il gesto è ancora più estremo: è l’immissione giocosa e consapevole del falso, ancora più violenta perché passa attraverso l’evidente mano di un bambino/ragazzino, nel mondo e nel mondo dell’arte a capovolgerne e negarne le strutture, facendosene beffa. Il nome, e il suo tratto nella firma, permangono autentici, rinunciando all’opera non rinuncia all’operare che si mostra nella manomissione, nel processo. L’artista è consapevole di sé. L’esposizione del nome è l’esposizione critica di un rifiuto verso il contesto che lo ha barbaramente privato dell’esistenza.

2. EDOARDO DE CANDIA, UN'EVOLUZIONE DIACRONICA

EGIDIO MARULLO

2.1. *Un'evoluzione diacronica*

Quel primo passaggio durato sei anni nella bottega di un anonimo cartapestaio leccese ha influito in modo marcato nella costruzione del linguaggio e nella dialettica segnica di De Candia, ancor di più ha sancito il legame fortissimo e diacronico tra l'uomo, l'artista e la città di Lecce, con il territorio, sino a trasformare il suo stesso corpo in uno strumento metalinguistico atto a manifestarne l'appartenenza antropologica e segnarne al contempo una netta dissociazione ideologica e reale da quel contesto specifico. Il maestro Michele Massari, vicino di casa, contribuisce a inseminare le aspirazioni del ragazzino apprendista con le luminanze impressioniste e con la sapienza di un tratto collaudato, artigiano. Tratto, il suo, che viene da lontano, tra la scuola dell'ottocento napoletano ed una radice cromatica più remota legata alla costa adriatica ed a ricordi veneti. Il maestro Massari incarna e simboleggia in questo contesto l'identità della città, tanto colta e raffinata quanto tradizionalista. De Candia sentirà sempre fortissimo il bisogno di staccarsi, di allontanarsi dal guado dell'identità culturale, rivendicando invece un'appartenenza fisica, biologica, radicale a quella che è la sua terra. Il fatto culturale perde lo spessore e il fascino, per lui non rimane che la natura del suo ambiente, le pietre di quella città densa di anfratti e alcove dove perdersi, esattamente come tra le dune e il mirto tra San Cataldo e le Cesine. Il legame di De Candia con la città di Lecce non sarà mai reciso. Anche quando, negli ultimi anni, Edoardo esplodeva in proverbiali invettive contro i concittadini, contro

la psichiatria e lo faceva rispettando i ritmi narrativi del bestemmiare appresi in bottega in tenerissima età, esattamente come e quando apprese quella sua capacità di analizzare e rappresentare i volumi di un corpo, la sua costruzione per segni, l'apprendimento e la riduzione stilistica del gesto Barocco. È da una certa vena enfatica seicentesca che muovono, a cavallo degli anni cinquanta e sessanta del novecento le loro esperienze e ricerche diversi giovani artisti salentini, rinnegando e tradendo le appartenenze identitarie, giocando con la simbologia anche sacra, raccontano un disagio umano, carnale, fortissimo e soprattutto contemporaneo. In tal senso si ricordi l'armamentario iconico espresso da gran parte dell'opera di Carmelo Bene che come De Candia si muove da una visione tradita dell'iconografia religiosa che straripante invade ogni vicolo ed ogni crocicchio del capoluogo salentino. Proprio da quelle pieghe di carta e dai volti imploranti coperti di sangue e spine si dipana la strada sicura della modernità nel primo decennio del secondo dopoguerra. Nell'opera di De Candia come del resto in quella di Bene è evidente la manipolazione del Barocco e la sua riduzione formale. In entrambi è evidente una sicura scarnificazione del corpo, progressivamente disarticolato dalla retorica barocca. L'incedere grasso e vorticoso si assottiglia e si allinea sino ad arrivare al paradosso semantico, alla negazione del punto di partenza e del luogo di appartenenza. Ecco che la figurazione appresa in bottega, fatta di stereotipi e schemi rigorosi si mette al servizio del contemporaneo, soprattutto contribuisce a velocizzare e facilitare la comunicazione. De Candia, infatti dimostra di aver acquisito la lezione di Picasso, che lui apprezza tantissimo e annovera tra coloro che conoscono la bellezza insieme a Tiziano, Raffaello e pochi altri. Come Picasso lavora affinché il segno sintetico sia strumento principe della comunicazione. Seguendo il ragionare non può esserci

segno senza il gesto inteso nell'accezione fisica che si fa linguaggio: una mano che stringe uno stilo, un pennello, un carboncino fende l'aria tracciando sulla superficie pittorica, in negativo il percorso che compie nel vuoto. L'intelletto nella mano, per dirla come Michelangelo che nel Nostro si porta al seguito un fardello di scontri, conflitti, ammonimenti, invidie e cattivi pensieri che lo condurranno poi al disfacimento.

2.2 *La linea*

Sicuramente gli anni della bottega, l'osservazione diretta degli artigiani decoratori, degli scalpellini, la loro sapienza nel giustapporre tratti in maniera sistematica e veloce, economica ha forgiato nel giovane Edoardo un sentimento di imitazione della gestualità, ha attivato una memoria muscolare che ha reso possibile porre al servizio non più del contenuto ma della comunicazione diretta tutto l'armamentario di strumenti grafici e pittorici usati senza soluzione di continuità e con estrema libertà. Egli conduce lo sguardo dell'osservatore lungo la struttura visuale dell'immagine facendolo balzare bruscamente da segni netti, tagliati, talvolta calligrafici a lingue di colore che corrono con la stessa velocità e frenesia sul bianco della carta che frenandosi bruscamente si arrotolano formando pozzanghere di colore. Sempre di linea si tratta, anche quando appare liquida, enorme e colorata è comunque frutto di una precisa gestualità, di un'azione diretta conseguenza di una volontà comunicativa. Di linea si tratta anche quando si presenta come pennellata grondante di un colore verde nel disegno del corpo delle Betisse, grandi figure femminili che quasi trasfigurano le odalische di Ingres e poi di Man Ray. Betisse di schiena, dalle natiche alla nuca appaiono disseminate di punti, tratti, virgole blu, come squarci freddi si aprono anche sullo sfondo, alcune rosse, altre verdi inacidiscono l'insieme e sembrano corrodersi come nel perimetro. De Candia utilizza

sovente strutture grafiche definite, già conosciute, si vedano le danzatrici di Nolde, contrappunto caustico alle facili e prevedibili assonanze tra l'artista salentino e Matisse, non sempre appropriate. Come per Nolde la linea di De Candia è violenta anche nei valori cromatici, mai nera si trasforma facilmente in macchia, in campitura, lasciando spazi sguarniti e tornando ad essere linea fino a morire nelle asperità della carta. Egli è espressionista di primordine e nei periodi migliori arriva a tagliare, attraverso la potenza e la precisione delle sue linee, il diaframma esperienziale della pittura che separa l'artista dal suo pubblico. Egli è parte di quegli artisti della tradizione tipicamente mediterranea, da Skopas a Picasso, capaci di coniugare una semplicità delle forme ad una abissale profondità emozionale. La storia dell'arte ci racconta che tale assolutezza si raggiunge prima per imitazione poi per volontà e soprattutto non per imitazione della realtà bensì per imitazione del gesto.

2.3 *Euristica*

> «Tutta la mia attività interiore si è rivelata come una euristica vivente che, riconoscendo una regola conosciuta e presentita, si adopera per ritrovarla nel mondo esterno e per introdurvela» [16].

Seguendo il ragionare di Ghoete sulla sua ricerca meta-scientifica e poetica sui temi della botanica e più in generale sugli elementi naturali e il loro intersecarsi in rapporti dinamici, l'uomo, lo scienziato come l'artista devono individuare, codificare e palesare la struttura profonda del creato, il suo respiro remoto, la sua anima. Secondo Ghoete l'uomo è lo strumento perfetto di rilevazione, capace di

[16] GHOETE J. W., *Massime e Riflessioni*, cit., p. 93 (con modifiche) «Kunst und Altertum», vol. V 1826 3° fasc.

calcolare e sentire al tempo stesso, avendo così uno spettro completo di possibilità di lettura dei dati, in qualsivoglia ogni ambito di lavoro. L'occhio e la mano dell'artista, la sua memoria rendono effettiva una riqualificazione dell'immagine, aprendo percorsi di studio possibili e indirizzi basati sul mondo sensibile, sulla realtà che deve essere scandagliata platonicamente in ogni sua sfumatura, anche quelle fittizie o ingannevoli, semireali, *eikasie* appunto. Il significato profondo di tale ricerca vive nel lavoro espresso dal talento di De Candia. Egli applicava i suoi sensi ed il suo sentire, il suo modulo delle emozioni insito nella pittura, alla fisica delle cose naturali, al loro ruolo all'interno del paesaggio. Faceva aderire la sua mano ed il corpo agli elementi facendosi, egli stesso medium, fino a confondersi mimetizzandosi con l'intorno. Si veda "Nudo", la bellissima marina con figura distesa del 1968 dove il corpo spogliato è perfettamente inserito per equilibrio, peso, linguaggio cromatico alla macchia mediterranea in cui è avvolto. L'uomo come il canneto e i rovi appena accennati sono in piena esplosione luminosa, in pieno fulgore estivo. Possiamo immaginare il caldo salentino di fine giugno dove i verdi ingialliscono a vista e lasciano presagire transizioni ulteriori. Ecco che qui, in questi scenari De Candia smette di narrare alla maniera di Massari per diventare contemporaneo, scavalcando il tema e il concetto, fino dissolversi nella pittura. Ecco che da qui inizia a farsi strumento euristico di ricerca di un modo che sia espressione e non narrazione della natura. Egli è natura quindi lo è anche la sua pittura. Egli ricerca, è evidente in modo affannoso e talvolta disorientato da quelle regole presentite un modo aureo che segnano il divenire, il farsi delle cose viventi. Lo cerca nei cieli e nella sabbia di spiagge che accolgono i suoi acquerelli sotto la pioggia. Commuove osservare oggi su quelle marine i puntini dove il colore ha ceduto alle gocce di pioggia. Le possiamo contare, da quelle

gocce, in negativo possiamo intuire il senso di pienezza che deve aver provato Edoardo nel farsi egli stesso paesaggio e comprendere che in quello stadio di immersione anche la pittura potrebbe apparire superflua. Egli infatti, a differenza dei Van Gogh o dei Ligabue non si serve della pittura per rimanere ancorato alla realtà, per far parte di questo mondo. Al contrario egli usa la pittura come rituale e come gesto per approdare ad una condizione sincronica col mondo. Certo, l'idillio è spezzato sovente dall'intervento esterno o dalla sua stessa vena autodistruttiva. Spesso, quando all'interno di questo cosmo così equilibrato intervengono fattori esterni, è complicatissimo trovare gli algoritmi di lettura di un mondo così complesso. Tutto è artificioso, soprattutto quando compaiono i rapporti tra gli esseri umani. De Candia non troverà mai tale *passpartout*, né un modello euristico da seguire, ma nella sua opera è evidente una spasmodica ricerca di strategie che spesso diventa tutt'altro. L'indagine sul generico diviene sovente percorso espressivo del singolo, del privato e di una vicenda umana dolorosa. Espressione che si trasmuta da un lato in urgenza di redenzione, dall'altro in un bisogno di riscatto convertendosi spesso in veementi *j'accuse*, grotteschi quanto mirati ai costrutti consolidati di una società distratta, effimera e indifferente ad ogni profondità.

2.4 *La sublimazione della forma tra il vivo e il vero.*

Come accadeva per i maestri del XVI secolo o per gli scultori della Grecia classica la visione soggettiva non escludeva un'indiscussa oggettività. Tale compenetrazione realizza il salto concettuale dall'idea di "vero" a quella di "vivo", grazie al quale l'artista, in tal caso De Candia, non essendo vincolato alla sola effimera verità degli oggetti reali, giunge a muovere l'argano degli eventi e generare atti vitali,

gesti che non imitano e non rappresentano ma sono, esistono vivono sublimati tra le forme del paesaggio. Essi stessi, forme.

Un approccio simile genera una sorta di esistenzialismo meridiano che storicamente ed alquanto spontaneamente avvolge una generazione di artisti, poeti, intellettuali che nel secondo dopoguerra sentono il vuoto angoscioso di una non-vita che si svolge dopo gli orrori della guerra ed un anamorfico attaccamento alla vita come esperienza biologica, come frutto di flussi magmatici, di energie vitali che generano e distruggono senza concettualismi o sovrastrutture di significato. Complementari o spesso in antitesi al Neorealismo, molti di questi artisti sentono il fiato orrido del male, della povertà estrema, della fame, infine della morte, aleggiare sulle loro teste. La ricostruzione post-bellica non è, non può essere veloce, né scontata. L'abisso in cui l'Europa è sprofondata contempla profondità siderali. L'uomo, la figura, nell'esperienza pittorica di quella generazione informarle e/o espressionista europea e più strettamente mediterranea, tende a distorcersi, destrutturarsi sino a divenire deforme, quindi informe. L'anatomia irreale ma viva si confonde e si mimetizza nel fango primordiale come per Jean Fautrier o si strazia nel vuoto di gabbie prospettiche come accade per Francis Bacon. Come per Fautrier e Bacon le figure di De Candia sono vive, organiche tremanti e frementi ma sicuramente non vere, nel senso che non rappresentano una verità formale, bensì un residuo di esperienza. Uno strascico di vita rimane come bava, come traccia, come testimonianza sulla carta che accoglie, assorbe (non è un caso che De Candia utilizza raramente la tela) e si riempie di pigmenti e organismi viventi, di ricordi mescolati al presente. Ecco, quindi che le figure apparentemente scompaiono dalle visioni Decandiane, in verità ci sono, se ne avverte la presenza, se ne intuisce il passaggio, la mescita dell'uomo nella materia. In alcune stesure di colore,

come nelle marine realizzate con solo pochissime pennellate di ciano si sente il respiro di quell'uomo che, possiamo figurarcelo, alzatosi dalla sterpaglia, si erge nudo dietro le dune, poi si china, dipinge come facesse parte di un rituale, di una prassi che si sviluppa senza domande e senza risposte.

De Candia ha studiato Munch, ha acquisito la potenza greve della premonizione che a distanza di sei o sette decadi si è trasfigurata nella pittura di De Candia in angosciosa e ineluttabile presa di coscienza. Se Munch nel 1890 aveva condotto il mondo a guardare il baratro che giungeva inesorabile a squartare la bellezza effimera delle arti nuove, del positivismo metropolita, negli anni cinquanta il Sud Italia era ancora intento a spalare le rovine della guerra. Gli intellettuali più empatici raschiavano il fondo di quel baratro, proprio non s'arrendevano alla banalità del male né all'inganno della speranza. Il Neoespressionismo si compone, tra gli anni cinquanta e sessanta di personalità complesse che si lasciano trasportare, indifesi, dalle correnti di esistenze condizionate, estremamente vulnerabili. Molti di loro non si schermano e soccombono, umanamente s'arrendono anche all'aria che respirano. Pollock vive nel vortice dei suoi rituali come Bacon giace inerte e si confonde tra i barattoli di vernice, carte, pennelli e il disordine del suo atelier, De Candia corre verso l'Adriatico per sfuggire ai demoni della psichiatria che ormai lo hanno raggiunto. L'afasia del mondo contemporaneo produce in questi artisti, in questi uomini ferite purulente ed insanabili che hanno l'odore sacrale del sacrificio perenne sull'altare dell'arte moderna, ultimo disperato tentativo di comunicazione autentica.

2.5 *Ritualità, gesto, azione e prassi*

Leggo nell'intervento dal titolo "In Principio era l'Azione" di Elena Pontiggia a chiusura del volume "Lettere, Riflessioni,

Testimonianze" (Edizioni SE 1991 Milano) dedicato a Jackson Pollock che proprio Ghoete nel *Faust* trasforma "in principio era il Verbo" ne "in principio era l'Azione". Tale migrazione semantica trova riscontro nella pittura neoespressionista e informale in riferimento alla necessità di ricondurre l'arte, quindi anche la pittura alla vita e non già riprodurre la vita nella pittura. In tal senso smettendo quella prassi imitativa la pittura non può che servirsi dell'azione, cioè dell'emblema stesso della vita. Lontano dai proclami e dalle asserzioni (Verbali) futuriste sul dinamismo come mero muoversi di cose nello spazio ma come genesi di un'emozione che coinvolge tutti i sensi sfruttandoli e il corpo per intero. Ecco farsi largo una definizione di arte "nel" corpo. La pittura non può che avvicinarsi alle esistenze in modo attivo, entrandovi fisicamente, attraversandole e ricoprendo in esse un ruolo di prim'ordine, attraverso il Rito, l'Azione, il Gesto, e la Prassi. Di questi quattro punti si compone la terra che accoglie il seme da cui germoglia la *Poiesis* decandiana.

Il Rito come azione ripetuta che genera un ri-fare, un ri-farsi in uno spazio determinato. In un tempo preciso si ripete il teatro del respiro, la coreutica del sangue, il sentire ultimo e primo entro la quale ogni essere umano trasferisce i granelli di polvere che occupano gli angoli più profondi dell'anima. Un artista come Edoardo sente il rito come avvicinamento alla propria umanità, alla propria luce calda e umida del suo cuore palustre. Pennellate grevi dissetano ampi spazi bianchi e si ripetono come fili d'erba in un campo e sentieri di sterpaglia rada sulle dune della costa adriatica esposte alla tramontana. In questo punto si gioca la sua identità nel legame con una terra che è gonfia di ritualità che non può che essere scongiurata con altri e nuovi tradimenti. Egli è la sua terra, non ha bisogno di seguirla o rappresentarla. Può in definitiva solo tradirla e tradirsi. Ecco che quella sua vena primitiva torna a farsi

contemporanea e lo traduce nel presente carico di storia che possiede anche quando non conosce.

L'Azione decandiana è alternata, vive di momenti brevissimi vitali e violenti dove il pennello verga sicuro e fiero la superficie, tracciando segni appesi a visioni semplici, segni che negli ultimi anni si fanno scrittura, parola monumentale, totemica, dai significati molteplici e dai rimandi infiniti a sentimenti universali, popolari o di dolore plurimo. Parole intime e al contempo collettive. Parole che si stagliano onnipotenti come tavole delle leggi e De Candia appare ai leccesi come Mosè apparve al suo popolo appena sceso dalla montagna sacra, stordito e con un'aurea estatica che gli trasfigura il volto e con due corni di luce che gli nascono dalla fronte. Ma l'Azione è anche indolenza e ozio, nei momenti lunghissimi di sonnolenze alcoliche si produce in un rantolare da mendicante. De Candia ride e aspetta, contratta con la città le sue libertà, borbotta, confabula tra sé, più spesso è intento a disfarsi di sé.

Ogni azione che genera segni segue un linguaggio, una sintassi del gesto che De Candia compone nella prima parte della sua esistenza, nella bottega del cartapestaio leccese e al seguito di Massari egli acquisisce la sapienza ignorante del gesto. Nella seconda porzione esistenziale, quella in cui incontra Dòdaro negli anni sessanta il gesto diviene logos, veicolo e strumento di comunicazione in continua evoluzione. Risente indubbiamente delle autorevoli conoscenze del Giamaica di Milano. Dello stesso Casorati, se ne intuiscono gli influssi in una mal celata ricerca di ordine e chiarezza. Si scorge la riduzione spazialista di Fontana, soprattutto nella cartella di disegni erotici. Egli sperimenta senza smettere di studiare e di conoscere ciò che accade nel mondo dell'arte del periodo. Si potrebbe continuare ma De Candia, in questo frangente, cerca affannosamente di affrancarsi da tutte le

influenze, sa di poterlo fare, sa di poter elaborare una propria gestualità, anche se incastonata nel più largo alveo neoespressionista. Proprio quando sembra aver trovato quel varco che potrebbe condurlo ad una strada più comoda, in autonomia artistica arrivano i primi internamenti, le disavventure che divengono disastri. Ecco che qui si perdono le tracce di ciò che poteva essere e si apre un'indagine dolorosa che non può che stabilire in che grado il gesto decandiano è stato influenzato, diciamo pure rovinato dalla sua vicenda psichiatrica. Egli stesso racconta di dipingere a volte per compiacere medici ed infermieri, solo per un pacchetto di sigarette o diecimila lire da spendere in quelle poche ore di libera uscita al bar vicino al vecchio ospedale Vito Fazzi. Il gesto è cresciuto, si è strutturato sulla sofferenza e ne è uscito alterato, trovando una evidente e tragica ibridazione del dolore. La Prassi, l'abitudine, l'attitudine si fa largo nella vicenda artistica di Edoardo De Candia come scoperta del proprio modo. Egli possiede una cifra che ripetendosi genera consuetudine visuale. Nella ripetizione di automatismi incontrollati e incontrollabili De Candia prepara il suo intorno, i suoi concittadini, le ragazze perbene a cui fa la corte in modo grottesco, prepara il giaciglio di ortiche sul quale adagia la carta, prepara tutto all'arrivo di quelle sue campiture di colore livido e tratti graffiati che sparge come seme capace di nascere, germogliare e morire. Edoardo ha avuto l'ardire di cercare una propria prassi, un approccio personale, sapiente perché primitivo al contrario dei molti che lo volevano primitivo perché ignorante. Egli ha provato a ri-generare un sistema archivoltato sulla sua identità sensibile. Purtroppo quello che arriva sino a noi non è che un germoglio reciso che concede solo un'idea parziale di ciò che fu e di ciò che sarebbe potuto essere. Purtroppo l'esistenza di Edoardo De Candia non ha potuto generare una completa prassi creativa, non uno studio,

non un atelier non uno degli automatismi della vita dell'artista si è generato nella sua vita. È sin troppo chiaro che quel che rimane è pochissimo se consideriamo quel che poteva essere e non è stato ma è tantissimo se invece consideriamo ciò che l'uomo ha vissuto e in quali condizioni ha dovuto lavorare, per quello che gli è stato concesso di lavorare.

2.6 *Una disperata richiesta di senso*

In De Candia si avverte un continuo scontro ideale tra Natura e Uomo come accadeva nel mito di Pan, simbolo di una natura onnipotente, direttamente figurato dell'Etna che con tutta la sua potenza tiene in scacco comunità e villaggi. Gli uomini devono chinarsi alla forza incommensurabile degli elementi.

> «Empedocle nei frammenti di Nietzsche, "inventa" la tragedia come risposta epica dell'uomo all'illimitato naturale; una risposta seria e cruenta a Pan, simbolo della natura sorda alla richiesta umana di senso, natura senza regola e senza argini (ma Pan è l'Etna dove Empedocle troverà la morte-apoteosi)»[17]

Nietzsche assegna all'umano, se pur con tutte le contraddizioni al seguito, il compito di superare il Kaos naturale, la sua anarchica ingiustizia, la mancanza di senso, attraverso lo strumento narrativo della tragedia dove l'uomo vince la sua battaglia escludendosi dalla lista degli esseri naturali, semplicemente perché dotato di anima non può sottomettersi a Pan, non può disfarsi dell'intelletto. In questo

---

[17] "Materiali di lavoro dal soggetto al copione" di Maurizio Grande estratto da "Una Trilogia Facile. Empedocle tiranno, Shilock e Faust, lettera ad Antonin Artaud." di Maurizio Grande e Alessandro Berdini – Bulzoni Editore – Roma 1997.

senso De Candia sovverte la regola dettata dall'appartenenza al genere umano e si schiera simbolicamente dalla parte di Pan. Egli è irrazionale e mostruoso e la sua volontà lo conduce nel Kaos primigenio degli elementi, libero dalle sovrastrutture concettuali e sentimentali. Le Marine sono espressione di questa presa di posizione dove il segno è espressione della natura prima di essere espressione umana. De Candia nel suo incedere sembra ricercare un flusso pre-umano nel quale non v'è traccia ideologica. Il segno, anche quello scritto e fonografico prima di essere espressione di un concetto o strumento è espressione naturale, senza alcuna addizione logica. L'uomo che arriva a sfiorare tal grado di abbandono si appropria di una libertà illimitata sentendo di appartenere solo ed esclusivamente al sistema naturale dove Pan vince la sua battaglia giornaliera contro ogni tentativo di creare un ordine e di ordinare i segni.

Nella prassi decandiana segno e simbolo si fondono ed anche la parola è composta da entità grafiche, sonore, simboliche e pittoriche in libera distribuzione. Le lettere arrivano ai bordi del foglio e spingono per uscire. Quelle parole non si declamano e non si leggono, sono urla di colori. De Candia fa con le parole ciò che Munch fece un secolo prima con la pittura, esprimendo un'angoscia pre-intellettuale, premonizione assoluta e tragica. Nell'operazione di De Candia infine le parole si autodistruggono grazie alla mescita caotica tra gesto e colore si negano e si rinnegano. Si tradiscono e si offrono nude e scostumate all'osservatore. Come tutte le *eikasie* pur essendo espressione della natura sono false e ingannevoli. Parole come "AMO" o "IO" esprimono attraverso la forma e il colore, un dissenso violento e anarchico nei confronti del genere umano. Nel naturale l'uomo smette di essere soggetto, perde tale diritto. Pur avendo volontà egli non ha il diritto di perseguirla. Per dirla come Maurizio Grande il

soggetto è dio senza “io” e non può che assoggettarsi alla natura. Forse è proprio quello che vuole esprimere De Candia con lo scandaloso e monumentale “IO”, un affrancarsi definitivo dalle cose degli uomini, un allontanamento volontario dai vissuti possibili, dalle eventualità, da quello che sarebbe potuto essere e non è stato. Quell’IO è un altro rogo dove bruciare ogni casa, ogni ospedale psichiatrico, ogni amico, ogni legame, una città intera lasciando tutto lo spazio alle piante, alle pietre, al cielo ed al mare.

CENTODAUTORE. LE EDIZIONI EUREKA FRA POESIA E SEGNO

ROSSANA BUCCI E ORONZO LIUZZI

L'Associazione Culturale Eureka di Corato (Bari) nel 2014 ha iniziato una attività editoriale proponendo la collana di poesia «CentodAutore» a cura di Rossana Bucci e Oronzo Liuzzi. È una formula rappresentativa, esclusiva ed originale, dove vengono stampati 100 esemplare in piccolo formato, e sono numerati, firmati e personalizzati da interventi diretti degli autori con un loro segno distintivo su ogni singola copia e che rende il libro un connubio unico di poesia ed arte. In una epoca travagliata da una cultura globalizzata e indifferente, stiamo procedendo secondo un ordine distruttivo e liquido, con la paura continua di affondare in un mare di irrequietezza, fanatismo, di inganni, falsità e ipocrisia. Tutto è spettacolo medianico, anche la morte non è più degna di rispetto. Le coscienze non hanno coscienza. Il conoscere il sapere non fa rumore. La parola umana non trasforma il luogo del corpo, per cui quella porzione di splendore che ci porterebbe all'essenza delle cose è assente. La storia dell'essere umano è accompagnata da sempre dalla necessità di trascendere la realtà mondana fatta dal non senso o dal senso perduto o cancellazione della parola autentica o dalla mancanza di un entusiasmo creativo o abbagliati come siamo dalle apparenze, per accedere ad una dimensione spirituale, per lasciar risuonare l'eco della domanda fondamentale sul senso dell'essere e dell'esistere nel contesto del divenire. La sovrabbondanza delle immagini, dei suoni e delle parole che determinano la vita dell'uomo contemporaneo, non fanno altro che saturare i sensi, riducendo la capacità di percepire gli stimoli più sottili,

l’armonia nascosta, la rivelazione della bellezza imprigionata da uno sfrenato consumismo, la sventurata luce ingannata da un nemico invisibile che genera terrore. In un sistema sociale incompleto, incoerente e ambiguo, dove le relazioni diventano sempre più povere e fredde, in un mondo permeato di dolore e di sofferenza, la funzione delle arti e della cultura in genere è quella di rendere i nostri confini più porosi, dialoghi più aperti, agevolando l’apertura della mente ad una condizione meditativa che non rappresenta l’apparenza esteriore, ma suggerisce il nucleo immateriale delle cose, facendosi ponte tra corpo e spirito, tra l’essere delle cose e l’esistere, l’essere nel mondo e del mondo.

Ritornando al discorso della collana «CentodAutore», il nostro impegno è stato quello di dar vita ad un’operazione poetica-artistica singolare dove il poeta organizza non solo il suo linguaggio, ma la sua presenza viva, emotiva, di coscienza, di segnali, di impronta e di riflessione per offrirsi. Mediante l’intervento operativo manuale su ogni copia il poeta è presente. Una traccia di sé. Era necessario uscire dalla tradizione idealistica e commerciale del libro per trasformarlo e proiettarlo in una nuova dimensione. L’artista Gianni Bertini nel 1972 ha dichiarato durante la Biennale di Venezia che la Poesia Visiva è ‘la poesia dei vivi’. Il «CentodAutore», invece, vuol essere ‘il libro dei vivi’. Non distaccato, immobile, impermeabile. Al contrario, distinto, rappresentativo, fonte di ogni meraviglia perché elabora lo stupore. Nel silenzio della poesia il poeta apre l’orizzonte del linguaggio a ricerche visive e come scrive l’artista belga Paul De Vree: «L’investigazione della parola avviene in rapporto dialettico con l’immagine, per cui la struttura verbale-iconica così arrivata elabora una sorta di comunicazione che spinge il ricevente (lo spettatore) ad abbandonare la sua posizione passiva e stimola la sua competenza di giudizio tramite la partecipazione». Una

concezione totalizzante dell'arte e della poesia come catalizzatore di una pluralità dei linguaggi, per mettere in discussione non solo l'aspetto esclusivamente verbale del linguaggio, ma per ripristinare anche l'effetto visivo del linguaggio. Non staremo ad approfondire e analizzare la produzione letteraria e la scrittura dei poeti pubblicati, che sono tra le voci più rappresentative, significative e attive del panorama nazionale, e come ricorda Giulio C. Lepschy in *Nuovi saggi di Linguistica italiana* «la lingua non solo manifesta ma anche condiziona il nostro modo di pensare: incorpora una visione del mondo e ce la impone», ma il conoscere in sintesi il respiro, la forma espressiva, il visibile, la voce, la seduzione e il ritmo del loro fare il linguaggio visivo.

Ogni autore ha elaborato un tema (la maggior parte di loro sono tra i più significativi artisti internazionali della Visual Poetry) e riprodotto su cento esemplari, per dare corpo alla loro raccolta poetica. Sono pillole di letteratura e di arte da collezione, che non abbagliano, ma si rivelano, declamano e vogliono scuotere. La collana si inaugura con *Illegali vene* di Alfonso Lentini a dicembre del 2014 con una nota introduttiva di Eugenio Lucrezi. In copertina viene presentata, leggera e delicata, una foglia stilizzata con una scrittura leggibile e al suo interno, un cerchio cromatico di tratteggi, descrive un linguaggio in movimento articolato e intimo.

A marzo del 2015 viene pubblicata la raccolta *Nimbus* di Eugenio Lucrezi. Il suo intervento, eseguito con collage di scrittura ed acquarello, riversa nello spazio bianco della copertina linee di svariati colori che avvolgono contestuali frasi per nuovi orizzonti.

Due voci incontrano l'arte e la poesia e si coinvolgono per un dialogo tangibile, sperimentale e costruttivo: *DNA* di Rossana Bucci – Oronzo Liuzzi (settembre 2015). Una poesia scritta a quattro mani come anche l'opera realizzata con fogli

metallici inossidabili lavorati a freddo. Il segno grafico luminoso gioca, discorre, intreccia la vita, poetando e danzando.

Antonino Contiliano con *OnDevaStar* (dicembre 2015), con una nota introduttiva di Stefano Lanuzza, ripropone, con un forte impatto cromatico rinascimentale, un distinto vortice ordinato e dinamico, dove l'immagine attraversa progressivi livelli di astrazione e universalizzazione.

Segue a febbraio del 2016 *Sui crespi marosi* di Giorgio Moio, con una nota introduttiva di Francesco Muzzoli. L'intervento verbo-visivo di Moio, realizzato con collage e acrilico, copre quasi l'intera copertina con una dinamicità di scrittura e strappi di giornali che apre all'infinito quell'inesauribile e profondo pensiero del fare poesia.

Con il sudore della terra e del mare, a maggio del 2016 viene pubblicato *Entropia del fuoco* di Francesco Aprile e nota introduttiva di Cristiano Caggiula. Come degli ideogrammi cinesi il segno marcato, forte, incisivo e vigoroso di Aprile, si impone sulla pagina bianca della copertina per afferrare e conquistare l'alchimia del verbo. L'allargamento visivo si fa più concreto quando resti di scrittura dialogano in armonia con il contesto dell'opera.

Nel mese di agosto del 2016 Carla Bertola ci propone *Ritrovamenti*. Collage, immagini digitali e pennarello sono tecniche usate dall'autrice che segnano la sua costante evoluzione creativa della poesia visuale. La scrittura diventa segno e il segno si fa scrittura in movimento e libera esce dalla gabbia figurale per ritrovare quella vera specificità che è il suo respiro.

Infine, *Sospensioni* di Antonio Spagnuolo e nota introduttiva di Oronzo Liuzzi. L'autore ha usato una tecnica particolare e antichissima per il suo intervento: la cera lacca. Un timbro romantico di colore rosso con all'interno le sue

iniziali, evidenziati e ben visibili, esattamente la lettera A e la S. La sua storia, la sua personalità e la sua poesia sono racchiusi in questo semplice cerchio asimmetrico.

La poesia segnata da un cammino di sofferenza solitudine e alienazione nell'odierna cultura globalizzata e indifferente, si pone come obiettivo la continua ricerca sempre attiva radicale di conoscenza in movimento in trasformazione e in divenire, capace di incamminarsi e relazionarsi con l'essere, così da "abitare poeticamente la terra".

SINGLOSSIA. LA PAROLA SCRITTA NEL E CON L'IMMAGINARIO

FRANCESCO PASCA

Col fare Parola Scritta ho appreso che, la formazione di un concetto o quella sorta di astrazione, o di strana associazione di concetto alla stessa astrazione, è riconducibile sempre ad un'idea o a quante di queste se ne possono da essa estrapolare e, con altrettanta astrazione e associazione, a quante ad esse se ne possono in molteplicità ricondurre con la particolare addizione della propria realtà. Pertanto, i percorsi culturali e gli immaginari ottenuti in azioni additive posso essere stati le idee ad essi dedicati per far giungere alla scrittura. Da premettere è che, con il termine scrittura, normalmente, da apprendista visivo, ieri ho inteso il percorso dell'Azione con il semplice scrivere o con l'esercizio di stile dello stesso per dare rappresentazione visiva su qualsiasi piano alla parola. (Diciamo come può aver fatto G. Dorè col dedicare le proprie tavole per la fantasia di Rudolf Erich Raspe nel Barone di Munchausen). Il piano di un eseguito, dunque, era e restava il sospeso dell'immaginario tridimensionale. Sul piano di un foglio, l'apporto del segno seguito dal gesto della mano poteva materializzare unicamente gli accadimenti puramente visivi e l'ottenuto non si discostava dal puro essere monoglossico anche se con l'aggiunta della didascalia che ne completava in parte quel percorso. Da quell'esperienza il passo acquistò e transitò all'immaginario cartesiano, quindi, spostare, traslare, dare coordinate virtuali al fonosemantico, all'idosemantico e al diacronico divenne il voler scrivere nel paraglossico. (È) tuttora la complicata metafora di un'immagine della mente che assume il necessario con il sostegno figurato, cioè quello da

assegnare poi all’apparato spaziale che lo manifesta e ne suggerisce in racconto. Da mittente a destinatario la complessità è lo scegliere nonché il riconoscere i segni grafici disponibili come rimbalzo di miraggio da Fata Morgana e da assegnare poi alla fenomenologia dell’immaginario.
Per poter realizzare quel miraggio, con Rossana Apicella, nel novembre del 1979, insieme ad altri volenterosi, (Angelo Mino Doninelli, Demos Rochi e l’Intergruppo siciliano capitanato da Ignazio Apolloni) tentammo di superare i limiti dell’immaginario. L’ormai incontenibile esplosione delle immagini pubblicitarie, dei consumi e sprechi su carta e il moltiplicarsi di imballi nelle varie derivazioni chimiche e dei media “cartacei” e televisivi non più raccontati nel sociale e politico divennero “la lunga sonnolenza” e accesero la necessità di affidarsi alla geometria. I “ricercatori” del gruppo ’70, della Poesia Visiva, nel frattempo, erano divenuti, mi si passi il termine, i “solitari” e gli “annoiati della parola per l’immaginario”. Dalla scuola, precisamente dall’Istituto Tecnico “Abba” di Brescia, il 5 di ottobre 1979, con la rassegna internazionale dal nome *Nuove singlossie ottanta*, si attuò, presso l’Aula Magna, il punto della situazione dell’allora Poesia Visiva sul territorio. Parteciparono: Ignazio Apolloni, Mirella Bentivoglio, Jean Francois Bory, Domenico Cadoresi, Ugo Carrega, Mirko Casaril, Achille Cavellini, Vitaldo Conte, Carlo Marcello Conti, Angelo Mino Doninelli, Flavio Ermini, Jochen Gerz, Michele Lambo, Lucia Marcucci, Silvano Martini, Mino Majellaro, Eugenio Miccini, Fulvio Milani, Luciano Morandini, Luciano Ori, Francesco Pasca, Giancarlo Pavanello, Enrico Pedrotti, Michele Perfetti, Paolo Racagni, Lamberto Pignotti, Luigi Rifani, Demos Ronchi, Vitantonio Russo, Salvatore Salomone, Sarenco, Guido Savio, Franco Spena, Gigi Viola, Rodolfo Vitone, Andrea Vizzini.

Rossana Apicella propose come prassi urgente la Singlossia e fu come «operazione di linguaggio sincronico al tempo in cui nasce» e inoltre con quella prima rassegna alla quale ne seguirono ben otto su tutto il territorio nazionale si tentò di condurre la scrittura a “modello” per una de/linearizzazione, sino alla possibile e differente struttura non più lineare sul piano ma nello spazio e non più appoggiata sul piano bidimensionale del solo fonosemantico e idosemantico (monoglossica). L’aggiunta di un preciso sincronismo annunciava l’idea e ne necessitava la scelta. Il disponibile sebbene ancora riconducibile all’ideogramma o all’alfabeto, o al puro gesto si identificò nei dettami di coordinate il più possibile omogenee. Il risultato delineò la diagonale in un cubo di lato l=x. L’avanzare nello spazio di P. su tale diagonale posizionava il suo spazio/temporale e diventava la simultaneità con il paraglossico. Dal triangolo di Ogden e Richards la definizione di una “creazione, di un nome”, fu il risultato di una parola in un sistema linguistico. Vira Fabra (Intergruppo) scriverà poi di Singlossia a tal proposito:

> Un tracciato creativo, lineare o sin/gaussato, genera, non cancella. Il poeta non può chiudere o consumare il mondo e non può soltanto conoscerlo, deve anche arricchirlo e questo credo che sia il tema del semiologo Apicella che ai critici dello specialistico appare forse incompatibile con la sua funzione. «L’alternativa non è fra linearità e pluridimensionalità...» ma fra «subordinazione del linguaggio...» e «violazione della norma...», fra natura e struttura. Passaggio obbligato, scrive Baldelli è «l’inchiesta sulle strutture della vita contemporanea». La distruzione del modello lineare, che si voglia o che si tema, «da più di un secolo» non risulterebbe motivata da un necessario ricambio, dalle spinte che inevitabilmente derivano dall’urto avanguardia-tradizione (le cui cause ed effetti nel

1977 erano già al microscopio di Terminelli) e neppure dal pressante bisogno di crescita o sopravvivenza culturale. Ruolo di un minaccioso avversario appare, dunque, struttura elio-dominante, raggio che elimina, politica del socio e del posto, delle generazioni e delle generalità di certa allegoria di cui apprendiamo da Flechter, tipo particolare di indagine semantica (interpretazione metafisica), azione quasi costrittiva, estetica assorbente o stornante, impossibile libertà di lettura della «correlazione tra arte e comunicazione, che è poi rimasto l'unico terreno vivo e reale su cui poggiare la stessa esistenza dell'arte contemporanea» (Lucilla Albano).

[…] L'impegno è una specializzazione? Che il percorso della Singlossia sia diretto verso analisi certe e modifiche concrete degli elementi distintivi, «informazione», «significato», «valore», che riesamini il concetto quantitativo di informazione, che mobiliti nuove sfere dell'attività umana e sottolinei possibili aperture all'apporto energetico della conoscenza (non al Croce diviso dal Sommo alternato), inevitabilmente implica una valutazione della proposta di movimento dalla comunicazione all'interazione e viceversa. Impone anche il riconoscimento che la Singlossia non si costituisce come galleggiante o misuratore di messaggi, bensì come chimismo imperfettivo. Dipenderà dalle proposte, dall'originalità delle opere, dai processi di esplorazione cerebrale, dagli «elementi inquietanti», dalle reazioni dell'inconscio dei singoli autori (anche dai Fossili del novecento, se catturanti, come i disegni di Pietro Cerami, le porte di Giusto Sucato, i murali di Salvatore Salamone, le scatole epigrafate di Francesco Pasca), l'esito delle corrispondenze con la premessa che richiede «una consapevole presenza nel proprio tempo» (D'Ambrosio). Lo spostamento di «civiltà», non è poi azzardato se lo stesso Eco – che nel '62 avrebbe trascinato in Bompiani, Gilbert Cohen Seat con Sergio Morando a preparare

> l’Almanacco ‘63 «Civiltà dell’immagine», ci parla già dal 1974 di «civiltà delle comunicazioni». Apicella con la Singlossia perciò propone una lettura simultanea, la somma e l’aumento di repertori per attivare un più alto numero di ricevitori; suggerisce aperture alla conoscenza esatta, particolareggiata, totale di messaggi noti; stimola a fruire di informazioni residue, quindi a rivedere il principio di esaurimento dell’informazione e le conseguenti affrettate pianificazioni riguardo alle possibilità di lettura.
> Joyce pare che abbia preferito vivere nel simultaneo anziché nei cicli e sogni culturali. L’Apicella soprattutto richiede un’aggiornata presenza per rispondere ai bisogni societari, una messa in circuito di elementi «non convincenti» idonei a produrre tempestività, ritmi adeguati alle responsabilità richieste dalla dimensione quotidiana, razionalità come risorsa e non potere come dominio o conquista. Consapevolezza artistica e critica, crescita, partecipazione e non colonizzazione o resa.

La Singlossia fu dunque non solo un termine o la creazione di un nome ma l’eseguito di una nominazione. L’intento come in tutti i vocaboli fu riconducibile all’espressione e si giunse al composto in grado di poter estrarre da un significante e da un significato il lineare simultaneo. L’idea che determinò l’iter e che altrettanto ne derivò, fu il rimando al referente, fu il frastuono di un suono cosmico. Si trattò, quindi, della “trascrizione di un suono” la cui connessione si intrattenne tra significante e referente. Fin qua niente di eccezionale, tutto ricadeva nella norma e si riconduceva alla pratica. Ma il termine di Singlossia con la sua conseguenza non era unicamente la congiunzione della voce composta tramite la preposizione greca σὺν – sin – e γλωσση, dativo di γλωσσα – lingua – , ne indicò la sintesi visiva e sonora di un linguaggio visivo e verbale, fu anche la naturale connessione e si affacciò

in idea nel 1979 con la sperata costruzione fra oggetto e parola. In quella data si disse che “appartenere ad una sola piccola parte della fabbrica del Linguaggio, era solo l’inizio”. Infatti, preoccuparsi fu unicamente di restare in bilico sul tapis roulant della scrittura e far sì che avvenisse, per giustapposizione personale in una qualsivoglia grammatica e sintassi. Le immagini in scrittura così definite furono per essere “insite al loro tempo” e ne sortì la rappresentazione del “bugiardino” con descrizioni e conseguenze di sostanza che ne sottolineavano sia la “tossicità”, sia la probabile conseguenza in un uso non così ortodosso (vedi gruppo ’63). Non “corretto”. Ma, da quel segno, ad oggi, in special modo per la sottolineatura virgolettata di “corretto” non si è riusciti a determinare ancora “l’errore”. S’è restati nel dubbio se v’è stato o se lo sarà solo per la sua Crono/Storia. Nell’evidente fu la comunemente acclarata Poesia Scritta, il come poter sussurrare una frase delicata e dedicata purché fosse compagna del nome Parola. Ovvio che non esisteva la scrittura ma le scritture e a volte esse non solo erano da leggere occorreva anche classificarle o interpretale in virtù delle loro svariate stratificazioni in componenti di immagini codificate e anche retoriche. Quell’immagine sino ad oggi si è così via via modificata fra luogo e luogo e, per il suo tantissimo tempo, ha assunto la particolarità del concetto di multimediale globalizzazione. Resta tuttavia ancora relegata nel suo ambito territoriale ed è definita unicamente dai loro particolari linguaggi. (In Sicilia con Ignazio Apolloni e in Puglia con il sottoscritto)

In comune è la tecnica di una sua rappresentazione e ha d’essere divagazione in idea o ancora esercitata a mano o a macchina o con Gutenberghiana memoria ma digitale. Per le varianti è segno minuscolo, tondo, corsivo e stampatello. Permane prevalente la composizione in immagine raccontata e caratterialmente ha d’essere distinta con un insieme di sogni o

di numeri interi naturali (1, 2, 3…). Nel singlottico se ne ha uno sempre successivo, ma tra l'uno e l'altro non è possibile collocare né altri numeri né altri sogni.

Caratteristiche non sempre prevedibili per metafisica/fisicità, anche simbolica. La pura manipolazione è solo del paziente amanuense. Provare prima o poi a dover discutere sulla capacità di essere vera scrittura modificherà, ne sono certo, i limiti detti poetici. Con il Paleolitico prima e col Neolitico poi, ad esempio, la scrittura sebbene manifestatasi per immagini su di una superficie ha avuto certamente il suo codice di metafisica/fisicità. I segni sulle superfici tridimensionali anche se ricondotti per necessità ai loro tempi o per essere il graffio o il segno-colore, o il puro gesto intrappolato nell'idea di fare, o ancora l'acuta geometria di uno svolgere del tempo come il significante del gesto erano e restavano comunque Gesti Scritti. Del Gesto sottraggo, manipolo e m'approprio per altro senso e verso: «Se si vanta, l'abbasso; se s'abbassa, lo vanto; lo contraddico sempre fino a che comprenda che è mostro incomprensibile» (Blaise Pascal, Pensieri, 420).

Per le specificità accennate, un tempo scrivevo che, l'accettazione di un limite in scrittura, nel quotidiano corrente, era da fondare sulla capacità della mente e di assecondare i micro aspetti di ogni esperienza, nel futuribile, invece, doveva corrispondere all'accertato di un aver concretizzato una visione, il più possibile condivisibile. Sensorialmente il limite s'infrangeva per rendere paragonabile uno schema formato per unità di percezioni alle condizioni essenziali di ogni qualsivoglia ricognizione. L'identificativo così percepito giungeva a quell'esperienza. Personalmente per l'attuazione della metafora frequentavo "l'Agorà", il Luogo di Luogo in patafisico. Poi avvenne qualcosa. Si attuò la "realtà" di un fenomeno e spuntò lì, nel suo centro, e, ad osservarla

attentamente non faceva ombra quel “Coso” e non si materializzava nemmeno come “Cosa”. Fondamentalmente la “realtà” non corrispondeva più a Luogo di Luogo ma s’affacciava nel disutile da raccogliere e non radunare, né era l’ombelico della (Poli**S**), né era più attività d’intrattenimento dell’idea. Quella Scrittura con il suo equestre condottiero divenne via via tubero improvviso, mala pianta da estirpare. Il nome? Poesia Visiva. Trovarsi lì, in un luogo senza più appartenenza e che, per esser non-luogo, non poteva più essere, generò una nuova “realtà”, l’ennesima. Non so bene se fosse l’ora dell’Ortica, ma, per certo non era neppure quella del Rovo. Quel fenomeno non condividendo la propria ombra succhiava dalla sua stessa visione. Era così il viaggiare nell'Arte dell’esistere in Scrittura; era ed è tuttora l’intrattenersi per un sentiero sconnesso, l’impercorribile. Scrivere può essere l’esigenza, ma non l’attesa. Lì, in attesa e in quel non-spazio e non-tempo non accade mai nulla. Non cercate! Quel luogo sebbene fosse per titolo il luogo dei luoghi non era né il “culto” del suo fondatore etico né della sua divinità protettrice estetica. Nel bagno di folla in cui alcuni o meglio l’UNO si era immerso, in quel determinato, non v’era avvertenza di maree imminenti né tsunami probabili.

Fu da quell’allora che non ritornai così frequentemente in quella “piazza” (Poli**S**) per “immergermi”, in quel falso immaginario. Per me che amavo nel recondito la frequentazione della ragione le immagini mi si potevano palesare solo nella diversità del mio vedere e coniugarle unicamente con un atto da far divenire poi la coerente e simultanea visione del mondo. Al di là di una qualsiasi posizione di principio che può essere in odore di «ego» contrapposto o al di là di ogni pur forte impulso di (Es), non vi fu ostracismo o spudorato infantilismo estetico (egoestetico). In quel fare avrei potuto anche decidere, come mio solito, di

intraprendere il sentiero del banale, che è poi quanto parrebbe o quanto vi è di più promettente in chi e per chi ha voglia di poter supporre, di poter viaggiare nella struttura mentale dell'uomo o nella sua organizzazione di pensiero. Ma chi può aver reso necessario parlare di un'isola senza tener conto che qualsiasi isola può avere ragione di esistere se ne si presuppone il contestuale, ciò che comunemente è chiamato continente? Chi può aver pensato di un continente che non accluda a sé un'isola? Come può non esservi almeno un'isola? Quella categoria di pensiero, nella fattispecie, diviene, allora, quell'opporsi a chi non crede nella possibilità di una spiegazione razionalmente rappresentabile come la totalità del reale. Verrebbe da osservare che, se tanto dà tanto, anche la realtà non è razionalmente fondante, né lo è l'illusione, né può esserlo il solo fluire di fotogrammi, di spezzoni di realtà. La dimensione temporale avrà peso, ma solo in apparenza. Dall'ovvio non si potrà che accettare l'affermazione di avere buona cultura e una buona memoria, anche di essere in grado di modificare i comportamenti e le visioni del mondo. "Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell'Evo in cui questa storia si svolge …" raccontava Italo Calvino nel suo "Il cavaliere inesistente" al capitolo IV. Conseguenza:

1) La parola detta e negata passa solitamente con il taglio della lingua.
2) La "parola" scritta passa per il taglio della mano. Quello del credere invece è più complicato del far credere ed è del ben pensante, quindi, passa per la sua decapitazione.

Ma per un Cavaliere inesistente senza corpo, così conclude Calvino:«Dovrò considerare pari a me questo scudiero, Gurdulù, che non sa neppure se c'è o se non c'è?».

«Imparerà anche lui…Neppure noi sapevamo d’essere al mondo…Anche ad essere si impara…».

Tra le idee della mente ed i suoni articolati, troverete sempre tale connessione e se ne vedrà sempre un sistema generale tra una siffatta connessione naturale ed una connessione fra parole ed idee. Ossia le diverse forme dei suoni articolati sono tra loro scelti per condurci, per farci comunicare un’idea. Le espressioni delle nostre idee si esprimono dunque con il Linguaggio della singlossia. Il mezzo praticato con certi suoni articolati, che si adoperano come segni, sono per l’appunto le stesse idee. Applichiamo sempre e comunque un metodo artificiale per comunicare un’idea cercando di portarla sempre, con un adeguato linguaggio, alla più alta perfezione. Il mezzo nel linguaggio diventa così il veicolo. Necessità, questa, è per dar luogo ad una corretta interpretazione e dare l’assegnazione dei nomi a tutti gli oggetti di cui amiamo circondarci. Riconoscerne la forma crea le relazioni e le differenze dei suoni articolati e passa fra i loro fonemi. Quest’ultimi tanto più sono tra loro vicini, tanto più, di seguito, sono descritti dall’invisibile riconoscimento dell'animo. Si direbbe che questi riconoscimenti a noi si avvicinano e vengono resi altrettanto intelligibili. Persino le possibili astrazioni sono e divengono le nozioni per riscoprire ed immaginare nuove creazioni ad esse relazionate. Hugh Blair scriveva nelle sue lezioni di retorica e belle lettere nel 1801: «Andavano gli uomini allora erranti e dispersi; non eravi società, fuorché quella di famiglia; e la società di famiglia era pure imperfetta, poiché il lor metodo di vivere colla coccia o la pastura delle gregge dovea frequentemente separarli l'uno dall'altro. In tale stato, mentre erano gli uomini sì divisi, e sì raro il loro commercio, come mai alcuna forma di suoni o di parole poté fissarsi per generale accordo a significare le loro idee?». È chiaro, si evince la difficoltà di una comunicazione conclusa, di una necessità a dar

luogo ad una qualsiasi forma di linguaggio o in grado di poter intrattenere, qualora ne manchi l'aggregazione o un nuovo iter. La Singlossia è dunque il riproporre un Palazzeschi? Un Apollinaire o un Marinetti rinnovato nell'onomatopea con il diacronico? É tutto questo e non altro? É "La fontana malata" con il suo «Clof, clop, cloch,/cloffete,/cloppete,/(…)chchch».

Ogni risposta si porta dietro un attimo di Tempo e lo riportiamo sino alla nascita del pensiero (in)perfetto, sino all'origine del Suono-Parola. Ripercorriamo così gli ostacoli e i processi. Siamo ormai abituati ad assistere ai progressi scientifici e alle cosiddette invenzioni estetiche dell'arte, ma spesso accade di non renderci conto dei gradini, delle separazioni, dell'inizio e del fine (qui il termine "fine" è il "non fine ultimo", lo stesso inizio). Decidiamo sempre, quasi automaticamente, di accettarlo come avvenimento dovuto. Se confrontiamo l'aspetto sintattico e morfologico in una frase pronunciata nei secoli addietro, (verificatelo con quanto ho riportato nel testo traduzione del Soave), e se, responsabilmente, ne siete predisposti, vi accorgerete immediatamente che si esamina la frase secondo la prospettiva del presente, eludendo così l'analisi sincronica. Vi accorgerete che l'oggetto parola è divenuto per voi così familiare, tanto comune, che lo guarderete/leggerete senza meravigliarvene. Il proposito sta lì nell'immaginario a ricordarci che il tempo esiste ed è diacronico nei linguaggi; è l'identica cosa di un qualsiasi rumore anche se criptico o male interpretato. I deboli principi li ha fatti divenire ostacoli e motivo di grandissimo valore in stupore. Il mirare ci ha ricondotto all'origine. I primi elementi di un linguaggio sono quindi suoni dis/articolati. L'ipotesi, non nuova, è che l'origine della o delle lingue non sia stata di origine divina (menomale). Anche il principio di società non è un principio "divino" ma un "apparato singlottico".

Per rappresentare le immagini chi scrive adopererà il colore corrispondente all'oggetto; per rappresentare un segno o un volume adopererà la pietra. Suppongo non si potesse fare altrimenti per il monoglossico. Nel singlottico, di contro, è l'introduzione della sostituzione sistematica della punteggiatura classica con modalità di una perfetta propaggine presupposta dal linguaggio del corpo. Si pensi al gesto-suono-segno del maestro d'orchestra nell'indicare l'abbassare di un tono o il prolungamento di un suono in uno strumento. La pausa, l'annullamento o il prolungamento è, e diviene anche il segno o l'uso dell'underscore (il trattino basso). La Singlossia è appena cominciata. Ricondursi all'origine attraverso il presente non è indietreggiare, ma trovare la forza di modificare il linguaggio, almeno quello derivabile dal triangolo di Ogden e Richards.

Stabilito che linguaggio è un sistema di comunicazione tra individui, quello che ancora deve essergli aggiunto è l'aggettivo affascinante, creativo, ed ancora che, qualunque di queste opportunità scelte ne farà essere, sempre ed esclusivamente, un rapporto unico. L'unicità di quelle o quella qualità ottenuta dalla traduzione-applicazione può però indurci a considerarlo di tipo monoglossico. (Un quadro astratto è monoglossico se si considera solo la sua astrazione o l'ipotetico titolo ad esso associato) scriveva Rossana Apicella. In un linguaggio esclusivamente detto, scritto o verbo-gestualizzato, si renderà indispensabile l'uso a predisporlo ad essere anche sostitutivo. Tutto l'iter, reso possibile da qualunque altro atto o sistema di comunicazione, si estenderà autonomamente nei contesti come via unica perseguibile.

Bel linguaggio, mi sono più volte detto. Di fatto, da *Lezioni di rettorica e belle lettere* di Ugone Blair tradotte dall'inglese e commentate da Francesco Soave C.R.S. Tomo Primo, Secondo e Terzo per la tipografia Daddi di Firenze 1836, ho così

provato ad individuare la parola scritta recante il cosiddetto errore ortografico, lo stile, le sue qualità, la perspicuità e la precisione (pag. 175 Tomo Primo lezione X). Sempre e più volte mi sono dibattuto se lasciare o meno quell'impronta così come la mia traduzione-applicazione mi aveva suggerito di cogliere e di proporre, sempre e più volte mi sono trovato a correggere quella non regolare applicazione per non incorrere nell'indolenza del lettore e nella sua conseguente attribuzione. Di ciò e di un mio errore, meglio l'attribuzione d'ignoranza. Mi sono sempre detto nella giustificazione: «È l'equivoco voluto dai Carmina Figurata, da Guillaume Apollinaire, dai Dada». Infatti, la definizione di un segno, di un atto, di un dire si conclude sempre in un valore puramente iconico, diviene esclusivamente un fatto visivo, un approccio ludico-decorativo le cui conseguenze sono inimmaginabili. Sempre prendendo spunto dal mio abbecedario, tra inventare e scoprire ho trovato: «Si inventano le cose nuove e si scoprono quelle che prima erano nascoste». Mi sono detto: Galileo ha inventato il telescopio; Harvey ha scoperto la circolazione del sangue; L'uomo ha inventato i caratteri e le parole; Gutenberg ha scoperto come ripeterli affrancandosi. Partendo dalla banale situazione, come in tutte le ricerche che tenderebbero alla "scoperta", in una prima fase sperimentale, è immediata la consapevolezza che non è sufficiente scrivere la parola (on)brello e non ombrello in modo che se ne tracci, nella disposizione grafica delle sue lettere, la corretta attribuzione di una regola. Quasi sempre l'oggi è già ieri e il di sempre. Staccare la parola in (on)brello o on-brello o scrivere off-brello è per giustificarne un uso ed un'immagine di aperto o chiuso. La stessa cosa è accaduta per la parola (in_pressione) ed (impressione). È il percorso in tutte le sue varianti di significato legate all'(in) o (im)prescindibile di una emme e di una enne. Tutte hanno avuto la necessità del giustificarsi con

In-pressione o (in)pressione, con in-personale o (in)personale. Può capitare persino, recentemente, il riporto in un testo poetico della parola *pecularietà*. Il neologismo (*Pecula*) ha per sostantivo il reato commesso non l'azione finale. *Pecula* diventa "L'Errore" del non aver volutamente diviso ma saltato la corretta applicazione della fase sperimentale, oppure nell'aver rispettato, tout-court, il segno iconico determinato da un percorso logico dettato prioritariamente dal suo contesto. É bastato l'attimo di una lettura, in cui non "figurava" il suo termine come sperimentale, per reclamare l'Errore o non accorgersene. Scrivere Pecula-[ri-(Età)] probabilmente non avrebbe sortito alcuna lagnanza in tal senso. La logica di una Concussione letteraria non avrebbe affermato figuratività di "Peculiarità" per la Crusca. [*Peculiarietà*], ad esempio, non sarebbe stata nemmeno la Peculiarità.

Ma l'intento? La risposta è lasciata sospesa. Anche il dichiarare che il Carducci è "un romantico" può essere sufficiente per ricevere una occhiataccia dalla professoressa abituata, scolasticamente, alla attribuzione di quella "Verità". Per i "rinchiusi", non ammettendo l'evolversi di un'idea, è come avere di fronte a sé un orizzonte non espanso e nel dubbio creativo, quindi, non sono predisposti a dibattere.

Ho pensato che, un giorno, chissà, Cristo potrà essere ritenuto Ateo? (Per non incorrere nell'equivoco, comunque, non essendo questa la licenza poetica, dirò che è altra cosa e non è questo il mio edit. Per tutti è, e per adesso, il mio audit). Per ritornare al Paraglossico, le lettere illustrate da un disegno o caricatura sono una vecchia e garbata facezia in uso nelle buone famiglie, diceva Rossana Apicella, e, quando l'epistolario è uno degli strumenti per lo scambio di notizie con i propri sé ciò è per consentire di penetrare fra le zolle sottili della metafora. Per chi seguì le vicende della Singlossia, nate a Brescia, portate via da Brescia e poi continuate in Sicilia e nel

Salento, ricorderà di in un seminario proposto dall'Amministrazione Comunale di San Pietro in Lama, (dal 2 all'8 gennaio 1985) *Progetto '90* il titolo. Va detto che l'interesse fu enorme e che, quell'iter fu seguito ed arricchito da esponenti della cultura d'avanguardia degli anni '80 e dagli ambienti universitari leccesi. Cito alcuni nomi: Bonea, Colombo, Augieri, Giannone, Vergallo, Miglietta, Manni, Balsebre, Carpentieri, l'allora Gruppo Gramma con (Fanciano, Pasca, Leo, Piano, Corallo), il Gruppo '70 del fiorentino Miccini. Il seminario allora proposto tracciava il punto sui contributi già iniziati nel 1979 e quest'ultimi furono traslati nel 1982 anche presso il Laboratorio di Poesia di Novoli di Enzo Miglietta, Luogo indiscusso nel panorama figurativo-poetico-letterario Salentino.

Gli Episodi culturali, in quel tempo, si moltiplicavano e se ne addizionavano tanti nelle cronache letterarie salentine ed internazionali. Quel fare era l'espressione più viva di una "provincia" che cercava l'approdo in contesti più ampi. Dal 1982 al 1984 si rilesse Nietzsche (vedi articolo critico di Toti Carpentieri - Quotidiano di Lecce 21 giugno 1984). Era l'inizio della Singlossia nel leccese.

Si iniziò nella serata del 12 giugno del '82, sulla lavagna a disposizione per l'iniziativa con: *Bello il linguaggio della geometria e della matematica, disapprova l'errore e non lo può esprimere ed al contempo ti consente l'ipotesi e l'opportunità di dimostrarlo.*

Si rifiutarono i Carmina Figurata, il Dada, Apollinare, La Poesia Concreta, la Poesia Visiva e, ci si collocò... nella Poesia Ritrovata non come "gesto Dada" insultante e gratuito, ma come un veleggiare sui vascelli che "per incantamento". Dovevamo e volevamo portare verso lidi di una "dolce follia". Della dolce follia si interesserà Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli in *La Scrittura Verbo-Visiva nelle avanguardie del*

novecento tra parola e immagine, Espresso strumenti, collana curata da Umberto Eco. Di rilevante fu che, nel 1983 a Lecce, si unisce, si rifonda, il «Gruppo Gramma» con Francesco Pasca ed ancora con Bruno Leo, Salvatore Fanciano, Giovanni Corallo e Beppe Piano. Il Gruppo produrrà performance poetiche nelle piazze Italiane e presso le biblioteche circondariali d'Italia. Nel frattempo la rivista «Gramma» ch'è fu cosa diversa del «Gruppo Gramma» era il ricordo. La rivista «L'Immaginazione» n.10 dell'ottobre 1985 di Piero Manni, pubblicherà teorie e commenti sulla Poesia Visiva e sulla Singlossia. L'ultimo intervento pubblico, come «Gruppo Gramma», fu del sottoscritto in Piazza Duomo a Lecce sul tema «Strappi temporali». Per la precisione storica il «Gruppo Gramma» divenne: La condizione attuale della Poesia presentata con alcune connotazioni fondamentali intrinseche al tempo che lo aveva generato. La prima di queste condizioni fu il riproporsi in un nuovo interesse di Poesia. Il diacronico cancellò l'evento nel suo spazio universale di proposte e ricerche. Suscita ancora, nel fruitore, la ricerca affannosa di quegli esiti. Forse dei cinque sono stato il più sprovveduto, ma certamente il più appassionato. Forse sono stato meno privilegiato ma elitario. Forse unico protagonista della fase storica conclusa.

Per me restava scritta la stagione del Maggio Francese. Il Maggio Francese lo ricordavo come la «bataille d'Hernani» e miravo a reinventarlo nella nuova «bataille», infatti fu «bataille» come convenzionalmente fu l'inizio del Romanticismo in Francia, come fu la querelle tra antichi e moderni. Con la Singlossia s'attuò il nuovo dramma, che riscuoterà nuovi successi con il «linguaggio chiuso», con la rarefazione preziosa della parola, con la parola che allude ed evoca. Sulla rivista letteraria Ippocrene ci fu uno stralcio di questa nuova disputa a mia firma con il rilancio della

Singlossia nel racconto. Il testo scritto, la narrazione, divenne tutt’altra cosa, s’adattava a testi brevi e simultaneità di brevissimi sprazzi temporali, non poteva continuare ad essere solo pause pensate, suggerite e non scritte. Il linguaggio era costretto a continuare ad essere solo testo visivo e, al contempo, non perdere la sua atavica caratteristica evocatrice.

La situazione ermetico-iniziatica interesserà la sonnolenza del «territorio» inteso come spazio di una cultura borghese. Le posizioni in battaglia prevedono le strategie e si devono affidare ad un discorso lucido ed esplicito. Poesia e Storia della Parola non come le “volle” Polibio con i suoi scritti per la gloria degli Scipioni. Il linguaggio non doveva essere di una civiltà morente. Quel linguaggio Polibio lo volle in greco mancando l’aggancio con la romanità carolingia e dantesca. Polibio fu solo epico. Polibio non valicò mai i confini dell'età classica. La Singlossia si espresse nel suo tempo lessicale e di costume, fu fenomeno fondante, verificato nel contatto quotidiano con la realtà. Di più recente generazione si autodestinò ad un uso di linguaggio a forte carica allusiva. Le metafore vennero generate a catena e fece sorridere e spiegare il fenomeno come azione complessa di gestione culturale da esercitare in studi classici dalla gravitas sconfinante o in una Rettorica Asiana suggerita dalla lettura di Cicerone o Quintiliano, o più semplicemente con il far credere che è bello sapere di Rettorica. Sorpresa, sgomento e meraviglia ebbero i seguenti aspetti:

1) Solo attraverso il segno di supersegmentazione, che sottintende il gesto;
2) solo espressi mediante un’immagine e la parola supersegmentata può essere sostituita dal gesto;
3) solo se utile in contrapposizione alle ragioni veicolate mediante un sistema di simboli non più finiti ma,

arbitrariamente combinati esclusivamente in un non accordo alle regole, per ora, della sola grammatica.

Il destino è sempre nel nome diceva una vecchia massima latina. La Singlossia è oggi il corrispondente di un *I Touch* e rispecchia alla perfezione la logica dell'assonanza, è tuttora il multimediale nella metafora, il nuovo "magico" linguaggio della fruizione, il tanto atteso multitasking del pensiero creativo. Parlavo innanzi dell'inventare e dello scoprire, voglio concludere con Omero, coi versi per bocca di Penelope nel lagnarsi della partenza di Telemaco: «Perduto ho lo sposo già da gran tempo, scudo della mia patria, onor dei Greci, ed or le tempeste hanno portato seco l'altra colonna dello stato, senza che abbia preso da me congedo, e chiesto il mio consentimento …» (traduzione di Alexander Pope – Londra, 22 maggio 1688 – Twickenham, 30 maggio 1744). Qui è evidente, nelle metafore, che Telemaco è figurato colonna, poi, torna persona. La mescolanza contro natura (letterale) rende quell'immagine indistinta e la fa ondeggiare fra il senso figurato e il letterario, non è il difetto dell'unire il semplice con il metaforico ma è l'abbracciare, quindi sovrapporre.

Finisco con il ricordare i contributi di altri gruppi, di altri personaggi-autori. Ne cito alcuni per l'aver consegnato quell'enorme contributo al Salento ed al Linguaggio. Loro hanno partecipato in asse con un'avventura a me parallela, distanti dai luoghi ma vicini negli intenti. L'(ES)SE in cui vi è quel vissuto sono anche l'esperienza di Saverio Francesco Dòdaro. L'avanguardia meridionale è stata la stagione del fare e dell'assoluta convinzione del fare. È stata la storia da me vissuta a Brescia e parallelamente condotta da un altro gruppo di scalmanati a Lecce. É stato il BALLYHOO-LETTERATURE (il DECLARO), il brogliaccio di Antonio Verri con Mauro Marino e Maurizio Nocera. È stato soprattutto

Antonio Leonardo Verri (Caprarica di Lecce, 22/02/1949–09/05/1993), il romanziere, il poeta, il pubblicista e l'editore italiano inquadrabile nel filone del postmodernismo letterario. A lui si deve il dibattito letterario degli anni ottanta dell'Avanguardia meridionale. I cosiddetti "poeti maledetti salentini" (detti anche "selvaggi salentini"), tra cui figura anche Salvatore Toma. Poeti indispensabili. Ricordo le riviste letterarie Caffè Greco (1979-1981), Pensionante de' Saraceni (1982-1986) e Quotidiano dei Poeti (1989-1992). Sempre con Antonio Verri mi transita in visione l'immagine del poeta di Finibusterrae e di Antonio Errico. Di Antonio Errico in particolare mi transita la sua visione per l'aver saputo collaborare e dare alito a "Pensionante de' Saraceni", una rivista straordinaria. È stata la Singlossia che: «Non è inventare ma scoprire, meglio se iperbolizzare». Così scrive Antonio Errico:

> Aveva un sogno Antonio Verri, il grande folle sogno di un libro profondo e immenso, smisurato, che fosse tutto e nulla, riflesso e inconsistenza, nuvola e macigno. Perfezione. Sognava un libro, Verri: una forma gigantesca, gravida di corpi, di linguaggi, di silenzi e voci, di segni d'ogni sorta, insegne luci balbettii colori. E poi brusii, poi ritmi affannosi o pacati, come fossero respiro, palpito di cuore (da Apulia Marzo 2002).

E, Antonio Verri: «Fate fogli di poesia poeti, vendeteli per poche lire!» (dal manifesto poetico di Antonio L. Verri). Allora, perché codificare la Segnaletica? Il vuoto della Singlossia parrebbe ora inabilitato a rientrare nei piani di sviluppo banale super, o quotidiano infer. In tutto questo è stata anche scrittura come uno stato dell'in-conscio.

> Mancano rostri di criticismo dogmatismo, manca la storiografia, ecc. e sembra, dunque, impossibile l'uso di biciclette, carrozze, slitte. Non sono stati rinvenuti né viventi né cadaveri, però si teme che nasconda o pretenda la cadillac della tecnologia con la quale sotto il segno dei segni leggere se stessa e la radiografia di ogni forma. La necessità è della sopravvivenza…(R.Apicella).

Oggi non sembra che manchino più quei rostri e la tecnologia ci dà la cadillac quale nuovo treno, fischio d'inizio, fiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii marinettiano. Pertanto concludo con: «Al fin della vicenda(licenza) io tocco…» trafiggo dove il passo è quel che associa i metodi ai mezzi di difesa e di archiviazione delle offese. Gli sforzi dovranno essere unitari per la ricostruzione degli Oggetti e dell'Uomo. Non più il Luogo dove arrivano i treni bensì il Luogo dove è l'Uomo che si recherà a prendere il treno. Oggi mi sento spinto ed in grado di inserire realtà nuove e al cristallo e all'acciaio marinettiano aggiungo quel che da noi non è più distante milioni di anni, il futuro. Le nuove **R**ealtà**F**uturibili sul territorio si affacciano e ci sono con il rigenerarsi della Poesia per Promesse da verificare in un continuum di scritture e grazie all'attenta analisi e proposta del Nuovo. Personalmente, ho appena aperto la mente a ipotesi di soccorso o di contribuzione volontaria alla Poesia e alla Singlossia nel Racconto. Ho appena iniziato il mio **N**uovo esercizio di **S.T.I.L.E.** con La **S**crittura **T**otemica d'**I**core in **L**imite **E**lementare.

INDICE